Cinema e arti visive

Soggettive: Giuseppe Bertolucci

Rossellini e la televisione

Venezia 2001

5

2001

Bianco & Nero

Edizioni

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXII n. 5, settembre-ottobre 2001

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7731-9

In copertina
Sonia Bergamasco ne *L'amore probabilmente* di Giuseppe Bertolucci
Elaborazione grafica di M. Romana Nuzzo

Bianco & Nero
SOMMARIO 5/2001

Alfred Hitchcock, all'epoca di *The Birds* (1963)

Cinema e arti visive: lo spazio del museo

Antonio Costa

Je suis désolé, mais je vous assure,
monsieur Hitchcock,
que je n'ai pas peint ce tableau
Pablo Picasso*

La versione di Barney

Barney, il protagonista dello spassoso romanzo di Mordecai Richler, non perde occasione per lamentarsi di suo figlio Mike, gallerista di successo a Londra: un tipo che, sostiene Barney, probabilmente non si è mai preso la briga di andare al Prado per stare un paio d'ore davanti a *Las meninas*, ma è capace di arrivare di corsa, sventolando il blocchetto degli assegni, non appena una mostra prometta «un crocefisso affogato nel piscio o un culo sanguinolento di signora trafitto da un arpione»[1].

Nella recente storia dei rapporti tra cinema e arti visive, si possono distinguere due fasi che, in omaggio a Barney, chiameremo rispettivamente la fase «*Las meninas*» e la fase *body art*. Tra la fine dei '60 e i primi '70, era all'ordine del giorno il confronto tra il dispositivo della visione pittorica e quello della visione filmica: ci si interrogava sul «posto dello spettatore» e sul «posto del Principe», coniugando gli studi sulla prospettiva (più Francastel che Panofsky) con *Les mots et les choses* di Foucault (un'opera che si apriva con un'analisi esemplare di *Las meninas* di Velázquez)[2]. Negli anni '90 eravamo già in piena deriva trash: il "confronto" tra cinema e arti visive si era spostato su altri versanti. Astrazioni e tetraggini vagamente iconoclaste della teoria avevano perso di attualità. Non meno iconoclaste, ma certo più divertenti, le *performances* dada-newyorkesi (Gotham City) di Joker-Jack Nicholson in *Batman* (Tim Burton, 1989) o quelle dada-partenopee di Totò antologizzate dal teorico della transavanguardia Achille Bonito Oliva per un *happening* al Palazzo delle Esposizioni di Roma (1995)[3].

Il '900, che si era aperto con i proclami futuristi sulla fuoriuscita dell'arte dal museo e la sua immersione nel mondo, si chiude portando tutto il mondo al museo. Questo paradossale esito lo si osserva meglio se si assume il punto di vista dei rapporti tra cinema e arti visive.

Spinte alle estreme conseguenze le esperienze cinematografiche delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie degli anni '60, la pratica del-

*A proposito di un falso Picasso di proprietà del maestro del brivido.

la pittura appare sempre più destinata a cedere il campo ad altre pratiche il cui fine principale sembra essere quello di negare usi, funzioni e significati della stessa pittura e delle arti tradizionali in genere. Nello stesso tempo, però, le grandi mostre, per lo più monografiche (su pittori consacratissimi da critica, storiografia, scuola, e dal vituperato mercato), conoscono affluenze di pubblico da far invidia alla più pubblicizzata delle prime cinematografiche. Un Proust del giorno d'oggi, se volesse raccontare la morte di un Bergotte contemporaneo, avrebbe qualche difficoltà a farlo arrivare vivo davanti al "lembo di muro giallo": forse dovrebbe farlo morire prima, durante una di quelle interminabili file che ormai sono abituali per le grandi mostre, parigine non meno che veneziane.

Inoltre, *performances*, installazioni e *body art* a cosa altro aspirano se non al museo? Si tratta di pratiche che isolano, separano, assolutizzano lo spazio del vissuto, l'uso degli oggetti, l'esperienza del corpo e la cura di sé: ovunque si può istituire uno spazio museale e ogni esperienza (dalla più segreta alla più mediatizzata) può essere "adattata" a esigenze espositive. Dal momento che nascono in opposizione al museo, è dal museo che vogliono un "riconoscimento".

Il cinema stesso – al quale gli artisti delle avanguardie storiche avevano affidato il loro progetto di superamento della separatezza dell'arte tradizionale, per immergersi nel flusso della città, della strada, dell'esperienza quotidiana – proprio in quanto riconosciuto come legittima espressione dell'arte contemporanea finisce per conquistarsi il suo spazio nel museo come la più tradizionale delle arti. Insegnato nelle università, oggetto di pratiche di conservazione e restauro, bisognoso di cure filologiche, assistito da strategie di valorizzazione, il cinema sembra aver ormai ben poco da invidiare alle arti più accreditate accademicamente.

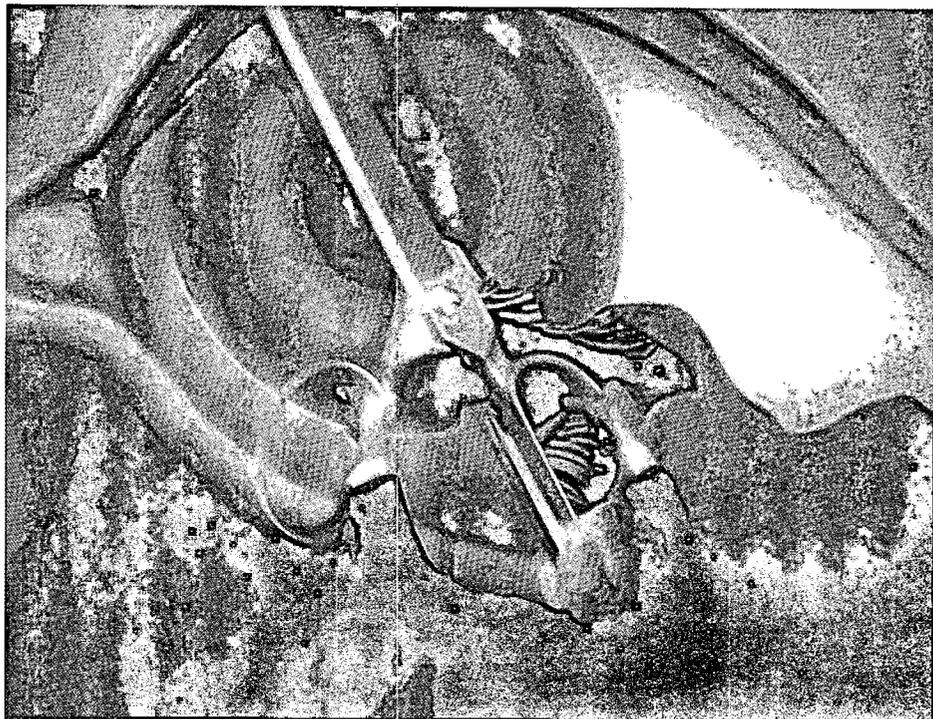
Ma c'è un'altra via attraverso la quale arti visive e cinema si trovano accomunati nella dimensione museale, diversa da quella tradizionale del cinema sperimentale. I cineasti sperimentali hanno il più delle volte sviluppato su pellicola le loro ossessioni ancora legate a una concezione della pittura come ricerca intorno ai meccanismi della percezione, allo studio delle leggi del ritmo, alle potenzialità dell'astrazione. Come scrive Stéphane Bouquet, mediante procedimenti come «l'abbagliamento, velocità, ripetizione più o meno ossessiva, collage, serialità», i cineasti sperimentali hanno ridotto l'esperienza filmica a pura esperienza percettiva, concettuale, costringendo lo spettatore a rinunciare ai piaceri costitutivi dell'esperienza filmica, quello dell'identificazione e del soddisfacimento della pulsione scopica: perché altro si va al cinema, se non per «godere di corpi (di luoghi, di momenti) inaccessibili»?[4] I punti più interessanti di contatto tra il cinema e le nuove frontiere delle arti visive sono oggi assicurati da un certo cinema ancora narrativo, nonostante tutto, e in tutti i casi, *figurativo* e, a volte, persino di genere. Thierry Jousse e poi Stéphane Bouquet hanno

parlato di "cineasti artisti", comprendendo, sotto questa definizione, registi come David Lynch (*Lost Highways*), David Cronenberg (*Crash*), Atom Egoyan, Tim Burton, Abel Ferrara, Béla Tarr, Tsai Ming-liang (*Vive l'amour*, *The Hole*), Aleksandr Sokurov, Lars von Trier[5]. Ciò che mi interessa di questa eterogenea elencazione di autori e opere è il punto di contatto che viene individuato: un punto di contatto tra le tecniche dell'installazione e una certa idea di cinema, un'idea che è prima di tutto scenografica:

> Ciò che il cinema può prendere (e ha preso) dall'installazione è innanzi tutto l'idea di scenografia, cioè l'idea che il mondo non è un paesaggio reale da captare e nemmeno un teatro (come lo è stato per alcuni autori del passato). Il mondo scenografico dei cineasti-artisti è uno *spazio museale* da costruire con i materiali che ciascuno si dà[6].

La versione di Langlois

Sul versante della teoria, la legittimazione estetica del cinema è avvenuta intorno agli anni '30, grazie al lavoro sia di chi ha impostato il problema proclamando il cinema arte figurativa o "graphic art", sia di chi ha lavorato in prospettiva "comparatistica" impegnandosi in più o meno approfonditi confronti tra il cinema e le altre arti. Non si è però riflettuto abbastanza sul fatto che il riconoscimento dell'artisticità del cinema potesse comportare anche la condivisione di un comune destino: nella nostra tradizione il destino delle arti (maggiori o minori, poco importa) è quello di finire prima o poi nel museo. Per essere *consacrate* e *celebrate* (non è poi strano che si usino termini presi in prestito dalla liturgia), ma non di rado anche *dimenticate*. Forse il destino museale del cinema non sembrava così urgente all'epoca in cui Panofsky poteva mettere il cinema tra le poche arti "interamente vive" [*entirely alive*], assieme all'architettura, i disegni animati e la grafica commerciale[7]. E ancor meno all'epoca in cui Rohmer contrapponeva polemicamente la *celluloide* al *marmo*[8], affermando orgogliosamente la radicale, ontologica, alterità della nuova arte.

C'è stato poi il centenario del cinema, preceduto e accompagnato dallo sviluppo di nuove e più incisive politiche di conservazione e restauro da parte delle cineteche e da una presa di coscienza, anche sul piano teorico, del problema della memoria del cinema: inevitabilmente si è imposto il tema della "convivenza" nella dimensione del museo del cinema e delle altre arti. Stiamo quindi andando verso una "museificazione" del cinema? Il neologismo è orrendo, ma chiaro (e abbastanza inquietante). C'è però dell'altro, visto che sul versante opposto c'è chi si sta chiedendo se non stiamo andando verso una "disneyzzazione" (parimenti attestata la variante "disneyficazione") del museo (e dell'arte). Tra i due fenomeni qualche relazione ci deve pur essere, dal momento che Disney con il cinema qualcosa c'entra, anche se chi lo evoca pensa certamente ai Disneystores (o,

Dalla sequenza onirica di *Spellbound.* Scene di Salvador Dalí

se è uno che pensa in grande, a Disneyland) piuttosto che a una versione restaurata di *Steamboat Willie.* E, d'altra parte, c'è anche da chiedersi a cosa pensa chi dice "museificazione" del cinema. Penserà al Museo del cinema di Torino in versione vagamente gozzaniana («Bellezza riposata dei solai...»), come si presentava ancora negli anni '70, regnante Maria Adriana Prolo? O avrà già in mente lo spazio iperspettacolarizzato della Mole Antonelliana con la bellezza dei suoi 420 mila visitatori nel primo anno di apertura, con i suoi lettini, tra Le Corbusier e Fellini, sotto il "cielo delle visioni", con ascensore a vista, tra l'Hotel Bonaventure (*Breathless*) e il Bradbury Building (*Blade Runner*), sospeso sull'"aula del Tempio"?

In effetti, *museificazione* del cinema può avere vari significati, tra di loro anche abbastanza diversi. Soffermiamoci su almeno due di essi, uno abbastanza ovvio, l'altro un po' meno. Il primo riguarda le tecniche museali relative alla conservazione, restauro e strategie espositive, che presentano aspetti in comune con le arti tradizionali, ma che debbono anche rispettare la particolare natura dell'arte cinematografica. Si possono esporre documenti sul cinema ma i film debbono essere proiettati (e visti): museo e cineteca non sono la stessa cosa, anche se spesso stanno l'uno accanto all'altro. Il secondo significato riguarda l'attuale sistema delle arti e coinvolge le relazioni tra cinema e nuove frontiere del visivo cui ci siamo

riferiti sopra. Naturalmente tra l'una e l'altra prospettiva ci sono dei legami, sui quali varrebbe la pena di riflettere. Utili indicazioni in questo senso possiamo trarle da alcuni interventi di Dominique Païni, un teorico e operatore nel campo della conservazione e della programmazione che ha maturato varie esperienze "di confine" tra museo e cinema[9].

In una serie di contributi che si staccano nettamente dalla abituale letteratura "cinetecaria"[10], Païni ha posto all'ordine del giorno il problema di quali possano essere le strategie di programmazione di una cineteca che non voglia limitare la propria funzione alla pura e semplice conservazione, catalogazione, restauro. Il conservare tutto non significa necessariamente mostrare tutto. La programmazione diventa il momento in cui la cineteca opera delle scelte, stabilisce delle gerarchie, fa dei collegamenti. Ecco quindi che diventa inevitabile un confronto con il lavoro di programmazione di Henri Langlois, fondatore della Cinémathèque Française (con Jean Mitry, Georges Franju e Paul-Auguste Harlé)[11]. In una certa idea di programmazione, ricavata dall'attività di Langlois prima ancora che dai suoi scritti[12], Païni vede indicata la via per superare la fase primitiva dell'accumulo e dell'inventario e arrivare alla fase dei raffronti e delle valutazioni. Langlois attribuiva alla programmazione il compito di «drammatizzare non un racconto filmico, ma la storia del cinema»; e la sua stessa ricerca era meno una ricerca delle copie che «una ricerca delle relazioni poetiche ed estetiche delle opere cinematografiche tra loro»[13]. L'ambizione era di saltare di pari passo la fase del feticismo delle copie, del restauro, della gestione burocratica e mettere l'attività della cineteca in stretta relazione con la storia del cinema. Una storia che ci sembra molto più simile alla(e) *Histoire(s) du cinéma* di Godard, che ai sommari istituzionali di storia del cinema, ma pur sempre di storia si tratta. Infatti, Païni non esita ad affermare che la programmazione di una sala cinematografica «è diventata una forma di scrittura, una "programmazione-attrazione" che conferisce senso ai film per il solo fatto di accostarli»[14].

> Si trattava di qualcosa che avevo, allo stesso modo, scoperto frequentando i musei. Due quadri accostati, a caso o per scelta, facevano a volte scintille, si illuminavano a vicenda. Arrivai alla conclusione che lo stesso può accadere per i film[15].

Ed è appunto su questo piano, di una programmazione che «mostra, confronta e "pensa"», che Païni fa emergere la relazione tra Langlois e alcuni artisti designati tra i maggiori del '900 e accomunati da un'attitudine per la "*mise en scène muséale*", per la "programmazione": Marcel Duchamp, John Cage, Pierre Boulez, Roland Barthes, cioè un pittore (e altro ancora), due musicisti e un critico-scrittore (quindi non un artista nel senso corrente del termine, anche se si dilettava di pittura). E su questo stesso piano, appunto, possono essere evidenziate le relazioni tra alcune espressioni delle arti visive contemporanee e l'organizzazione dello spazio museale.

Païni vede in Duchamp uno sorta di precursore dell'artista-programmatore e nelle sue *Boîtes en valise* una sorta di museo in miniatura e autentiche istruzioni d'uso per la comprensione del suo lavoro: stabilendo relazioni tra *objets trouvés* e riproduzioni delle sue opere, Duchamp "espone uno sguardo", a dimostrazione che «*montrer fait œuvre*», ovvero che «l'opera sta nel mostrare»[16]. Païni colloca poi il musicista americano John Cage in un rapporto di filiazione con Duchamp e in area prossima al dadaismo e vede nella sua opera la conferma di «un atteggiamento quanto mai specifico dell'arte moderna che spesso privilegia la contiguità, la serialità e il *collage*, la contaminazione»[17]. Allo stesso modo viene visto il lavoro del direttore d'orchestra e compositore Pierre Boulez che «segna la vita musicale del suo tempo sia con la "programmazione" dei suoi concerti sia con le sue composizioni e interpretazioni»[18].

Ma è forse quello di Barthes l'esempio più convincente, in quanto, per la sua stessa attività di critico, egli pone in modo più diretto il problema dei rapporti tra "programmazione" e storia (della letteratura); e in termini più facilmente rapportabili al parallelo campo del cinema. A proposito del capitolo *Fading* di *Fragments d'un discours amoureux* (1977)[19], Païni osserva che esso si basa su una "programmazione", nello spazio di tre pagine, di un certo numero di autori (Proust, S. Giovanni della Croce, Omero, Freud, Winnicott, Blanchot) "convocati" su uno stesso tema: la loro associazione crea un testo parallelo e «illumina in modo inedito i loro rispettivi universi e la loro comunanza invisibile».

> La programmazione diventa un'autentica guida alla rilettura. D'altra parte questi soli nomi associati al margine di pagina producono un effetto poetico e sono un invito a un viaggio in uno spazio letterario sconosciuto e perennemente non-finito. Con ogni evidenza ci avviciniamo in questo modo a quello che potrebbe essere un insegnamento della storia della letteratura, non più basato su una concezione cronologica ed evoluzionista, ma impostato su un progetto artistico che privilegi le associazioni intuitive e gli accostamenti sperimentali, in altri termini una storia della letteratura che sia essa stessa una scrittura. La programmazione presuppone quindi di rimettere le opere al lavoro[20].

Attraverso questo percorso che da Duchamp arriva a Barthes, Païni stabilisce una relazione tra programmazione, «mise en scène muséale» e scrittura, che gli fornisce il quadro concettuale per interpretare il lavoro di Langlois, e per affermarne l'attualità, anche in relazione a campi diversi dalla programmazione cinematografica vera e propria.

L'interpretazione che Païni dà della programmazione di Langlois, della quale furono ampiamente beneficiari i futuri registi della Nouvelle Vague, è una versione estremizzata, dalle coloriture postmoderne, della politica degli autori. Un'interpretazione dalla quale risulta evidente chi fossero gli autori di cui parlava la celebre politica: non l'autore oggetto del recupero, dell'interpretazione, dell'omaggio o del culto cinefilo, ma l'autore del recupero, interpretazione, omaggio...

> Brutalizzare i film, stravolgerli, infiammare i loro significati, deviarli dal progetto del loro autore per svelarne la follia – repressa dal dispositivo industriale e morale di Hollywood – che si esalta (si manifesta) quando la programmazione *monta* i film come attrazioni ejzenštejniane e sconvolge, in modo irreversibile, le categorie, la classificazione dei generi e degli stili[21].

In questa prospettiva, l'opera di Godard viene interpretata come il risultato di un'attività di programmazione, che organizza nello spazio e nel tempo frammenti o referenze a opere già compiute. In *Histoire(s) du cinéma*, da considerare un evidente omaggio al lavoro di Langlois, Païni individua «un'invenzione filmica che non si distingue più dal *procedimento archeologico e museografico* nei riguardi di tutto il cinema precedente»[22]. Matisse e Picasso, sostiene Païni, «sono andati a cercare i loro soggetti nei musei, invece che piantare il loro cavalletto in mezzo al paesaggio»; allo stesso modo, egli prosegue, «mezzo secolo dopo, i cineasti della Nouvelle Vague trovano nella cineteca di Henri Langlois il loro stile e i loro soggetti» e, diventati registi, «riprendono una certa innocenza di fronte al reale contro il cinema accademico della loro epoca»[23].

La versione di Hitchcock

La recente mostra, allestita prima a Montréal e poi a Parigi, *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, oltre ad essere una proposta di illustrazione del rapporto tra Hitchcock e le arti visive[24], può essere vista come una sorta di *mise en scène muséale* dell'opera di Hitchcock (e del cinema stesso), secondo quella filosofia della programmazione di Païni che ho sopra sunteggiato. Questa lunga citazione dalla(e) *Histoire(s) du cinéma* di Godard accoglie lo spettatore che la visita:

> abbiamo dimenticato/perché Joan Fontaine/si sporga/sul ciglio della scogliera/e cosa/Joel McCrea/se n'andasse a fare/in Olanda/abbiamo dimenticato/su cosa/Montgomery Clift mantenga/eterno silenzio/e perché Janet Leight/si fermi al Motel Bates/e perché Teresa Wright/sia ancora innamorata/di zio Charlie/abbiamo dimenticato/di cosa Henry Fonda/non sia/del tutto colpevole/e perché esattamente/il governo americano/ingaggi Ingrid Bergman/ma ci ricordiamo/di una borsetta/ci ricordiamo di un camion/nel deserto/ma, ci ricordiamo/di un bicchiere di latte/delle pale di un mulino/di una spazzola per capelli/ma/ci ricordiamo/di una fila di bottiglie/di un paio di occhiali/di uno spartito/di un mazzo di chiavi/perché con questi/e attraverso questi/Alfred Hitchcock riuscì/là dove fallirono/Alessandro, Giulio Cesare/Napoleone/avere il controllo dell'universo/forse/diecimila persone/non hanno dimenticato/la mela di Cézanne/ma sono un miliardo/gli spettatori/che ricorderanno/l'accendino/dello sconosciuto del Nord Express/e se Alfred Hitchcock/è stato il solo/poeta maledetto/a avere successo/è perché è stato/il più grande/creatore di forme/del ventesimo secolo/e perché sono le forme/che ci dicono/alla fine/ciò che c'è al fondo delle cose/ora, che altro è l'arte/se non ciò per cui/le forme diventano stile/e che altro è lo stile/se non l'uomo/è allora un bionda/senza reggiseno/corteggiata da un detective/che ha paura del vuoto/a portarci/la prova/che tutto questo/non è che cinema/in altre parole/l'infanzia dell'arte[25].

A verifica di questo hitchcockiano "sistema degli oggetti", lo spettatore è subito chiamato, entrando nella prima sala completamente buia, a piegare lo sguardo su piccole teche di vetro, collocate su colonnine di media altezza: ognuna presenta, sistemato su un fondo di raso rosso e illuminato violentemente, un oggetto, una targhetta d'avorio con il titolo di un film e un'immagine in bianco e nero, di piccole dimensioni, con i bordi sfrangiati, quasi si trattasse di un'istantanea del film stesso. Ho visto visitatori vagare tra queste teche e bisbigliare i titoli dei film nelle loro lingue, mentre osservavano l'accendino di *Strangers on a Train* e la bambolina di *Stage Fright*, il braccialetto a forma di serpente di *The Ring* e i quattro libri legati con una corda di *Rope*, gli occhiali rotti di *The Birds* e il teleobiettivo di *Rear Window*, il reggiseno nero di Janet Leigh in *Psycho* (ma all'inizio del film ne portava uno bianco) e la cravatta di *Franzy*, le manette di *The 39 Steps* (accostate a un paio di calze) e la borsetta gialla di *Marnie*, il mazzo di chiavi di *Notorious* e il rasoio di *Spellbound*...

Wunderkammer, teatro della memoria, archivio della squadra omicidi, allestimento di duchampiane *boites à valise* o vetrinette alla Joseph Cornell, oggetti di affezione o montaggio delle attrazioni, *aide mêmoire* della filmografia hithcockiana (ma i film "illustrati" sono solo ventuno) a uso di cinefili distratti, ma soprattutto messa in scena dell'intuizione godardiana della risonanze attivate nella nostra memoria dagli *oggetti* più ancora che dalle *storie*. Questa installazione avrebbe potuto figurare in una di quelle mostre, implicitamente o esplicitamente hitchcockiane, viste in tempi recenti: penso ad esempio a *Spellbound: Art and Film*, allestita alla Hayard Gallery di Londra in collaborazione con il British Film Institute in occasione del centenario del cinema (1995)[26]; oppure a *Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, allestita dal Museum of Modern Art di Oxford (luglio-ottobre 1999) e successivamente spedita in una lunga tournée in Europa, Nord-America, Asia e Australia[27]. La mostra di Oxford aveva per oggetto la presenza di immagini hitchcockiane nell'arte contemporanea: la verifica era offerta da opere di artisti talvolta legati al cinema (Atom Egoyan, Chris Marker), ma più frequentemente operanti nel settore installazioni, fotografia, concettuale, *performances* (John Baldessari, Judith Barry, Stan Douglas, Douglas Gordon, Cindy Bernard, Victor Burgin, David Reed, Cindy Sherman ecc.). Più varia (e più ambiziosa) quella della Hayard Gallery, che accomunava cineasti come Terry Gilliam, Peter Greenaway, Ridley Scott con *performers* e installatori (Fiona Banner, Douglas Gordon, Damien Hirst, Eduardo Paolozzi, Steve MCQueen, Paula Rego, Boyd Webb). Uno solo l'artista presente in ambedue le mostre: Douglas Gordon, autore di *24 Hours Psycho,* un'installazione costituita da uno schermo sul quale passa alla cadenza di 2 fotogrammi al secondo il film di Hitchcock (durata approssimativa: 24 ore, appunto).

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Paris, 1998, vol. IV, p. 83

Pur non esente da quella idea della messa in scena museale come attività fortemente connessa con quella creativa (e quindi con alcuni punti di contatto con le esposizioni appena citate), la mostra di Païni e Cogeval è pur sempre una mostra di carattere storico-monografico sulle relazioni tra Hitchcock e le arti visive. Païni ha così definito i tre punti di vista adottati dalla mostra, distinti e tuttavia sempre intrecciati: a) documentario; b) scenografico; c) ipotetico[28]. Va subito detto che il secondo e il terzo prendono decisamente il sopravvento sul primo. La documentazione sull'opera e sulla vita di Hitchcock è ricca e proveniente da archivi, cineteche e collezionisti di tutto il mondo, anche se bibliografia e relativa iconografia hitchcockiane sono talmente vaste che il margine per qualche nuova scoperta è veramente minimo. Tra i più curiosi, da ricordare senz'altro i film di famiglia: irresistibile quello di Alfred che, cacciatosi nel box della figlioletta Patricia, simula, con una credibilità impressionante, smorfie e mossette infantili. Il secondo aspetto è quello scenografico, il cui momento più significativo è quello degli "oggetti" della prima sala, della quale ho già parlato. Scenograficamente ad effetto sono alcune ricostruzioni degli allestimenti scenici di *Psycho*, *Spellbound*, *The Birds*. E tuttavia si ha la sensazione di essere di fronte a oggetti inerti, privi di quella forza espressiva di cui sembrano dotati sullo schermo. Ma proprio questo continuo confron-

to, cui il visitatore è invitato lungo il percorso espositivo, tra l'inerzia dell'oggetto tridimensionale e la sua forza sullo schermo, ci pone di fronte al tratto più caratteristico dell'arte di Hitchcock: la convivenza dell'autentico e dell'artificiale. Esso è evidente nell'uso frequente dei trasparenti che è una sorta di "image de marque" del cinema hitchcockiano. Come scrive Païni, la *transparence*, «da effetto speciale accede allo statuto di una vero e proprio partito preso di regia»:

> Il trasparente è un amalgama di una macchina, di un'*installazione*, nell'accezione usata abitualmente per certi artisti contemporanei, e di un dispositivo di visione che restituisce la verosimiglianza senza cancellare i mezzi illusionistici che la permettono[29].

E siamo al terzo punto di vista della mostra, quello – per riprendere le parole dello stesso Païni – che «propone ipotesi d'influenza, d'ispirazione, d'eredità»[30]. E qui l'esposizione di opere di artisti i più disparati è imponente. Ci sono i pittori di cui Hitchcock si diceva ammiratore: Georges Rouault, Milton Avery, Walter Sickert, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, Paul Klee, Auguste Rodin. Ci sono poi dei pittori, per lo più dell'800, che possono costituire il retroterra iconografico al quale sembrerebbe più che plausibile che Hitchcock, per ragioni culturali, geografiche e per sensibilità e formazione, ricorresse: siamo in un'area piuttosto vasta che va dai pre-raffaelliti ai simbolisti (che è la meglio documentata della mostra). E infine ci sono pittori e illustratori cui certe sue invenzioni figurative fanno pensare per analogie, somiglianze, a volte di tipo iconografico o tematico, altre volte di ordine – diciamo così – compositivo: è l'area di quelle che Païni chiama le «connivenze plastiche»[31], troppo vasta per non apparire vaga e confusa (si va da De Chirico a Edward Hopper, da Alberto Martini a Man Ray, da Georges Braque a Max Ernst, Alfred Kubin e René Magritte). In una posizione a parte, c'è poi il caso della collaborazione tra Hitchcock e Salvator Dalì per la sequenza onirica di *Spellbound*.

Cominciamo da quest'ultima: è uno degli aspetti meglio documentati dalla mostra, che però ben poco aggiunge a quanto già si conosceva. La documentazione esibita lascia intendere che il rapporto tra Hitchcock e Dalì sia stato un capitolo centrale di questa storia, mentre la sua importanza è piuttosto modesta come la miglior critica hitchcockiana ha già messo in luce da tempo. Del resto, si tratta di idee che Aumont riprende nel catalogo, quando a proposito delle sequenze oniriche di *Spellbound* e di *Vertigo*, senza mezzi termini, scrive:

> Armamentario d'oggetti di raccatto, surrealismo di superficie, simboli offerti al miglior offerente, la loro iconografia è della stirpe dei cliché che, tra la fine degli anni '40 e quella dei '50, piombarono su una Hollywood in preda alla psicanalisi passe-partout[32].

Si tratta, secondo Aumont, del peggior momento dell'opera di Hitchcock (anche se non si tratta dei peggiori film), quello in cui c'è un eccesso

di mestiere, un virtuosimo che è tutt'altra cosa dall'«esultanza infantile, innocente e abbastanza profonda, delle avventure inglesi, o dall'euforica disperazione dei suoi grandi capolavori, a partire da *Vertigo*»[33].

C'è poi un altro aspetto di questo legame tra l'opera di Hitchcock e la pittura che la mostra enfatizza, ma sul quale è importante portare chiarezza: si tratta degli insistiti accostamenti tra primi piani hithcockiani, soprattutto di attrici, e ritratti pittorici, fotografici ecc. Aumont sviluppa, pur senza citarli, quanto avevano con grande chiarezza già affermato Chabrol e Rohmer. Nel loro libro su Hitchcock, i due futuri registi avevano sostenuto (contro l'opinione di Bazin e il primato di *Citizen Kane*) che *Rope* era il film davvero innovativo, in quanto rompeva i legami con quel "cadre eisensteinien" al quale Orson Welles restava ancora «arcaicamente legato»[34]. Aumont dice qualcosa di simile quando, facendo riferimento al modello di «sguardo mobile» elaborato nel suo libro su cinema e pittura[35], afferma che l'«occhio mobile», che era già una conquista della pittura quando Hitchcock è nato, diventa anche grazie al suo contributo, integralmente cinematografico[36]. Ciò significa, in altri termini, che il primo piano hitchcockiano non deve nulla ai valori plastici, compositivi della pittura, sia nella versione dell'avanguardia sia in quella Kitsch.

Catalogo della mostra omonima svoltasi al Centre Georges Pompidou di Parigi, dal 6 giugno al 24 settembre 2001

Una volta chiarito questo, in quale modo va inteso il rapporto tra pittura e cinema sul quale è in larga parte impostata la mostra di Païni e Cogeval? Quattro sono le parole utilizzate da Païni per definire il senso del percorso proposto: accostamenti, costellazioni, somiglianze, costruzione. Di queste il concetto risolutivo, la parola chiave è *costruzione*, quella che dà (chiarisce il) senso delle tre precedenti. Non è la prospettiva filologica, l'analisi delle fonti, ciò che maggiormente interessa gli ideatori. Anzi è questo l'aspetto, forse, meno significativo[37]. La tecnica di allestimento dell'intera esposizione sembra ispirarsi appunto al modello dei trasparenti che, come abbiamo già visto, Païni paragona alle installazioni dell'arte

contemporanea e definisce come una sorta di "forma simbolica" del cinema hitchcockiano. Il riferimento a Panofsky non è casuale, dal momento che agli studi sulla prospettiva fa esplicito riferimento Païni, quando ricorda lo "spazio di aggregati" della pittura romana del I secolo che lo studioso tedesco contrapponeva allo spazio "sistematico" della pittura rinascimentale[38]. E di cosa sia forma simbolica questo spazio "*agregatif*" risulta chiaro fino da *Young and Innocent*, in cui l'uso *manifesto* di trasparenti «trasporta l'azione in un universo irreale e appartenente all'immaginario infantile»[39]. Ed è appunto l'accostamento dei dispositivi e delle produzioni simboliche del cinema e della pittura, accomunati nella dimensione della "messa in scena museale", che fa interagire, con effetti stranianti e singolarmente "produttivi", universi lontani e vicini a un tempo.

1. Mordecai Richler, *La versione di Barney*, trad. it. di Matteo Codignola, Adelphi, Milano, 2001, pp. 35-36.
2. Cfr. Jean-Pierre Oudart, *L'effet de réel*, «Cahiers du Cinéma», 228, marzo-aprile 1971, pp. 19-26.
3. Nello Ajello, *Siamo uomini o capolavori?*, «La Repubblica», 8 febbraio 1995, p. 23.
4. Cfr. Stéphane Bouquet, *De sorte que tout communique*, «Cahiers du Cinéma», 527, settembre 1998, p. 55 (le traduzioni di testi che non hanno avuto un'edizione italiana sono mie).
5. Thierry Jousse, *Le festival des extrêmes*, «Cahiers du Cinéma», 525, giugno 1998, pp. 21-26; S. Bouquet, *De sorte que tout communique*, cit., pp. 55-59.
6. S. Bouquet, *De sorte que tout communique*, cit., p. 58, miei i corsivi.
7. Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile: Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lawin, Electa, Milano, 1996, p. 92 (il saggio *Style and Medium in the Motion Pictures*, da cui la citazione è tratta, è la versione definitiva del 1947 di una conferenza tenuta a Princeton e originariamente apparsa con il titolo *On Movies* nel 1936).
8. La serie di articoli *Le celluloïd et le marbre* è apparsa in «Cahiers du Cinéma» (nn. 44, 49, 51, 52 e 53 del 1955) e tradotta in italiano in Giovanna Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze, 1984, pp. 8-36.
9. Païni è stato responsabile delle produzioni cinematografiche e audiovisive del Louvre (1988-91), poi, lungo gli anni '90 è stato direttore della Cinémathèque Française, perseguendo una linea esplicitamente ispirata agli insegnamenti di Henri Langlois. Attualmente è direttore del Département du développement culturel del Centre Pompidou di Parigi.
10. Dominique Païni, *Conserver, montrer*, Yellow Now, Crisnée, 1992 e *Le cinéma, un art moderne*, préface d'Hubert Damisch, Éd. Cahiers du Cinéma, Paris, 1997, pp. 171-184.
11. Cfr. Patrik Olmeta, *La cinémathèque française de 1936 à nos jours*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p. 55; su Henri Langlois, si veda: Georges Patrick Langlois e Glenn Myrent, *Henri Langlois*, Denoël, Paris, 1986.
12. Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma. Écrits*, textes réunis et présentés par Jean Narboni, Éd. Cahiers du Cinéma-Cinémathèque, Paris, 1986.
13. D. Païni, *Conserver, montrer*, cit., p. 30.
14. D. Païni, *Le cinéma, un art moderne*, cit., p. 169.
15. *Ibid.*
16. D. Païni, *Conserver, montrer*, cit., p. 23.
17. *Id.*, p. 24.
18. *Id.*, pp. 24-25.

19. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino, 1979, pp. 90-93.
20. D. Païni, *Conserver, montrer*, cit., pp. 25-26.
21. D. Païni, *Le cinéma, un art moderne*, cit., p. 179.
22. D. Païni, *Conserver, montrer*, cit., p. 27; miei i corsivi.
23. *Id.*, p. 26.
24. L'esposizione *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* si è svolta al Musée des beaux-arts di Montréal dal 16 novembre 2000 al 16 aprile 2001 e dal 6 giugno al 24 settembre al Centre Georges Pompidou di Parigi; cfr. Dominique Païni e Guy Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, Centre Pompidou-Mazzotta, Milano, 2000.
25. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Paris, 1998, vol. IV, pp. 78-92.
26. Cfr. Philip Dodd e Ian Christie (a cura di), *Spellbound: Art and Film*, BFI-Hayward Gallery, London, 1996.
27. Cfr. Kerry Brougher, Michael Tarantino e Astrid Bowron (a cura di), *Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1999.
28. D. Païni e G. Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art*, cit., p. 18.
29. D. Païni, *Les égarements du regard (à propos des transparences chez Hitchcock)*, in D. Païni e G. Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, cit., p. 58.
30. D. Païni e G. Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art*, cit., p. 18.
31. *Id.*, p. 19.
32. J. Aumont, *Paradoxal et innocent*, in D. Païni e G. Cogeval (a cura di), *Hitchcock et l'art*, cit., p. 80.
33. *Ibid.*
34. Eric Rohmer e Claude Chabrol, *Hitchcock*, Éditions Universitaires, Paris, 1957, pp. 98-99.
35. Cfr. J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, trad. it. di Daniela Orati, Marsilio, Venezia, 1991.
36. J. Aumont, *Paradoxal et innocent*, cit., p. 81.
37. Devo al proposito segnalare un'errata identificazione: nel saggio di Julia Tanski, *La femme symboliste dans l'œuvre d'Alfred Hitchcock* (pp. 147-154 del già citato catalogo della mostra): il quadro che si vede sopra il caminetto della stanza di Ivor Novello in *The Lodger* viene identificato (p. 149) come una riproduzione di *The Rock of Doom* di Edward Burne-Jones, conservato alla Staatsgalerie de Stuttgart, mentre si tratta dell'opera di un altro pre-raffaellita, *The Knight Errant* (1870) di Everett Millais, che si trova alla Tate Gallery di Londra.
38. D. Païni, *Les égarements du regard*, cit., p. 55; il riferimento è a Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, trad. it. di Enrico Filippini, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 48.
39. D. Païni, *Les égarements du regard*, cit., p. 65.

Giuseppe
Bertolucci
con la
telecamera
digitale

Piccola recensione autarchica

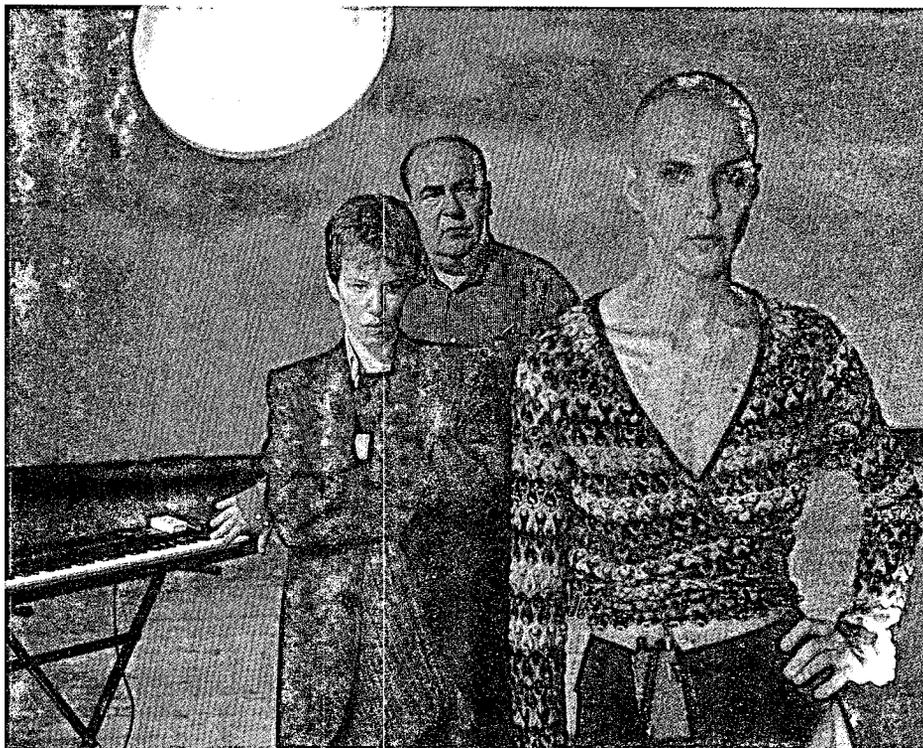
Giuseppe Bertolucci

L'amore probabilmente fa pensare a una formazione geologica: diversi strati sovrapposti, ognuno recante le tracce dei diversi momenti del processo creativo e – insieme – delle successive fasi dell'evoluzione di Sofia, la protagonista.

In superficie – totalmente emersa e dichiarata – la vicenda di una giovane attrice che, nei primi passi del suo apprendistato artistico, si misura con tre opzioni possibili: la menzogna, la verità e l'illusione. Tre modi di affrontare un personaggio, tre differenti attitudini nel rapporto tra l'attrice e il pubblico.

Poco più sotto, meno evidenti, ma in trasparenza ancora leggibili, ritroviamo le tracce di un percorso parallelo – una sorta di educazione sentimentale – che Sofia compie, confondendo impropriamente i piani della rappresentazione e della vita affettiva e agendo – nei tempi contratti del racconto – una vertiginosa accelerazione del suo processo di identificazione e di maturazione da adolescente a donna.

Questo processo – e qui siamo nello strato più profondo della formazione geologica – si realizza tramite una dolorosa quanto vitale elaborazione dell'Edipo: del rapporto con una figura paterna, nella realtà assente (scomparsa molti anni prima), ma continuamente rievocata con il ricorso a una serie di figure simboliche sostitutive, che – di fatto – coincidono con l'intero cast del film. Padri, oggetti del desiderio, da possedere, perdere e riconquistare: Cesare (il ragazzo di Sofia), Pietro (il ferroviere svizzero) e Gérard (il regista del provino finale a Cinecittà). Ma, naturalmente, anche madri, rivali e nemiche, da subire, combattere ed esorcizzare: Chiara (la migliore amica), Erika (l'incolpevole moglie del ferroviere), Laura (insopportabile come può esserlo solo una vera madre) e infine Julie (il personaggio che Sofia dovrà interpretare).

Un'altra immagine che il film suggerisce è quella di uno specchio. Non certo *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*) del grande Douglas Sirk. Se mai lo specchio fondante di Lacan o, ancora meglio, il piccolo specchio – non meno fondante – di *Las Meninas*, dove Velázquez relega il soggetto dell'opera (i reali di Spagna), dedicando la quasi totalità della tela (della scena) all'atto del dipingere e al contesto, in un "perturbante" capogiro di sguardi.

Sonia Bergamasco, Giuseppe Bertolucci e
Rosalinda Celentano sul set de *L'amore probabilmente*

E in realtà il vero protagonista – neanche tanto occulto – de *L'amore probabilmente* è proprio il Narciso. Il Narciso di Sofia, il demone che ogni attore si porta dentro e che per vivere deve continuamente animarsi (incarnarsi) in quel corpo e rispecchiarsi nello sguardo dell'altro, lo spettatore. Che indiscriminatamente trasforma ogni incontro in esibizione, sempre e comunque, cancellando pericolosamente i confini tra realtà e finzione.

E poi il Narciso del film che ossessivamente – forse per il dubbio atroce di non esistere – cerca uno specchio su cui riflettersi, gira le piccole telecamere verso se stesso, tenta di raccontarsi, ma invariabilmente riappare Sofia. E allora il film la segue, la osserva, ne è osservato, crede di dominarla (di raccontárla) e invece ne è stregato in un rimpiattino infernale di attrazioni reciproche.

Ma, per concludere, vorrei ricorrere a un'ultima immagine, quella di un cantiere aperto. In opposizione alla prassi consolidata del cinema che – al contrario – ci mostra in genere edifici ultimati e perfettamente rifiniti dalle fondamenta al tetto, questo del cantiere aperto (o del semilavorato in opposizione al prodotto finito) mi sembra un attributo specifico e peculiare de *L'amore probabilmente*. Che, procedendo per continue interruzioni, ri-

mandi e anticipazioni, mette a nudo – forse impudicamente, forse impietosamente – le modalità e le dinamiche "metaboliche" di una pratica creativa. E lo fa adeguando il suo apparato formale, la sua morfologia cinematografica, all'assunto progettuale: così, se la menzogna è la messa in scena (la fabula), la verità coincide con le prove, che ritmicamente interrompono il flusso lineare del racconto. E l'illusione? L'illusione è la scommessa – giocata senza tregua in ogni momento del film – di riuscire a coniugare menzogna e verità (messa in scena e prove, risultati e tentativi), moltiplicando il coinvolgimento e il piacere dello spettatore. La sfida (già altre volte tentata in letteratura, al teatro e al cinema) a stipulare con il pubblico di oggi (gli abitanti del "villaggio globale", maggiorenni, onnivori e frastornati) un nuovo e più avanzato (sul piano della percezione e della comunicazione) patto di verosimiglianza, introducendo una terza dimensione (la "prospettiva" metalinguistica, lo svelamento del processo creativo) e modificando alla radice i meccanismi dell'identificazione e dell'emozione. L'illusione di poter rinunciare all'illusione. Ma questa è appunto – forse – solo un'illusione.

L'amore probabilmente
Regia, soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Bertolucci; *fotografia*: Fabio Cianchetti; *suono*: Maurizio Argentieri; *scenografia*: Gianni Silvestri; *costumi*: Grazia Colombini; *montaggio*: Federica Lang.
Interpreti: Sonia Bergamasco (*Sofia*), Rosalinda Celentano (*Chiara*), Fabrizio Gifuni (*Cesare*), Teco Celio (*Pietro*), Elisabetta Carta (*Erika*), Carmen Scarpitta (*Laura*), Marcello Catalano (*Gérard*), Mariangela Melato, Stefania Sandrelli, Alida Valli.
Produzione: Massimo Cortesi e Pio Bordoni per Navert Film Sr.l. e Cisa Service, RTSI-Televisione svizzera, in collaborazione con Tele + e Pablo; *organizzazione*: Marco Donati; *origine*: Italia/Svizzera 2001; *distribuzione*: Istituto Luce; *durata*: 108'.

Si è svolta a Parigi, presso l'Auditorium du Louvre, dal 6 aprile al 17 giugno di quest'anno, l'amplissima retrospettiva *Rossellini - cinéma et télévision*, realizzata in coproduzione fra l'Istituzione Roberto Rossellini e l'Auditorium du Louvre, con la partecipazione dei «Cahiers du Cinéma» e la collaborazione della SNC-Cineteca Nazionale e di altre istituzioni. In tale occasione è stato pubblicato il volume *La télévision comme utopie*, edito dai «Cahiers du Cinéma» e dall'Auditorium du Louvre, a cura e con introduzione di Adriano Aprà, che raccoglie testi di Rossellini sulla sua esperienza didattica e televisiva. Si è svolto inoltre, sempre all'Auditorium, il 15 e 16 giugno, il convegno internazionale, a cura di Alain Bergala, *Education intégrale - Les télévisions de Rossellini*, con interventi di Adriano Aprà, Alain Bergala, Peter Burke, Jean D'Yvoire, David Forgacs, Tag Gallagher, Enrico Ghezzi, Yves Hersant, Fereydoun Hoveyda, Dominique Païni, Alessandro Pamini, Jérôme Prieur, Jacques Rancière, Abraham Segal, Enrique Seknadje-Askénazi. In questo e nei prossimi numeri pubblichiamo alcuni di tali interventi, integrati da testi di Rossellini inediti in italiano.

Ringraziamo per l'autorizzazione Philippe-Alain Michaud, responsabile della programmazione cinema dell'Auditorium.

Le fotografie che illustrano il dossier provengono dall'archivio Aprà e dall'archivio Rossellini della Cineteca Nazionale. I fotogrammi provengono da film o video della Cineteca Nazionale, salvo quelli di *Agostino d'Ippona*, *Blaise Pascal*, *L'età di Cosimo de' Medici* e *Cartesius*, ricavati da video digitali messi a disposizione da Cinecittà.

L'enciclopedia storica di Rossellini

Adriano Aprà

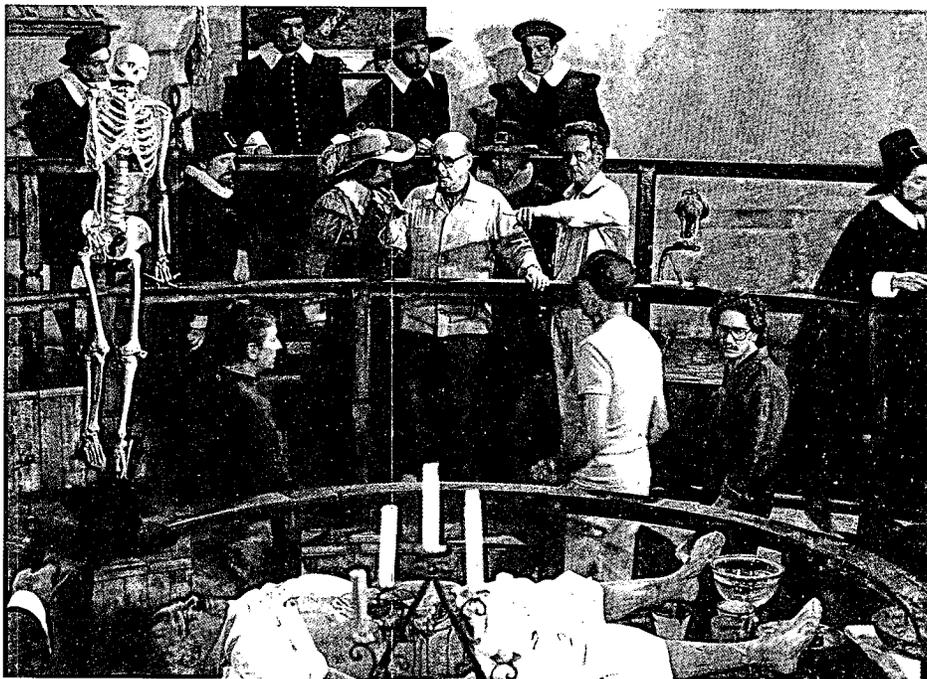
L'avventura della didattica

Dal 1962 al 1977 Rossellini è attivissimo non solo nella realizzazione di film ma anche nella elaborazione di progetti (molti dei quali sopravvivono in forma di sceneggiature) e nella scrittura di saggi e libri (alcuni ancora inediti). La maggior parte dei film realizzati in questo periodo, da *L'età del ferro* (1963) a *Cartesius* (1974), viene prodotta per la televisione e ha come oggetto di ricerca la storia. Se si tiene conto del minutaggio di questi e di altri film ambientati nel passato (fino all'800 compreso), se ne deduce che metà dell'opera di Rossellini è di carattere storico. Eppure questa fase della sua attività è stata poco discussa, e meno ancora in Italia che all'estero: perché le copie dei film sono ancora di difficile accesso; perché molti critici cinematografici continuano ad avere pregiudizi verso la televisione; ma soprattutto perché l'evidente cambiamento di registro stilistico ha sconcertato la critica, con l'eccezione dell'unico film televisivo distribuito anche nelle sale, *La prise de pouvoir par Louis XIV*[1].

Rossellini ha ampiamente motivato il proprio distacco dal cinema, incluso quello da lui realizzato. Nell'esergo che apre *Illibatezza*, il suo contributo al film a episodi *RoGoPaG* (1962), cita una frase dello psicoanalista austriaco Alfred Adler:

> L'uomo di oggi frequentemente è oppresso da una indefinibile angoscia, e nel travaglio quotidiano l'inconscio gli suggerisce un rifugio che lo protesse e lo nutrì: il grembo materno. Per quest'uomo privo ormai di se stesso anche l'amore diventa la piagnucolosa ricerca del grembo protettore.

Vedendo il film risulta evidente che il ventre materno protettore è l'apparato del cinema, con tutto il suo potere emotivo e illusorio, i suoi processi di identificazione e proiezione, il suo linguaggio "allusivo".

Il viaggio in India, dal dicembre 1956 al settembre 1957, costituisce senza dubbio per Rossellini una svolta nella ricerca di un altro tipo di cinema. Il suo film precedente, *Angst* (1954), può essere considerato d'altra parte il punto estremo di ricerca in una direzione opposta, proprio quella

Sul set di *Cartesius*

su cui *Illibatezza* riflette criticamente: un cinema dell'"illusione" e dell'"allusione", in cui vediamo il tema della coppia trasposto dallo stile saggistico di *Journey to Italy* a uno stile che fa pensare a Lang o a Hitchcock.

In India Rossellini gira due opere complementari: un lungometraggio in quattro episodi, in 35mm a colori, di tipo etnografico, un po' documentario e un po' finzione (*India Matri Bhumi*, 1959); e una serie televisiva in 10 puntate di mezz'ora circa trasmesse dalla televisione francese e da quella italiana (*J'ai fait un beau voyage/L'India vista da Rossellini*, 1959): appunti di viaggio, diario filmato, riflessioni e commenti del regista – interrogato da due interlocutori diversi nelle due edizioni – mentre passano su uno schermo immagini in 16mm di tipo documentaristico originariamente a colori (ma trasmesse, e purtroppo anche conservate, in b/n).

Subito dopo, nel 1958, Rossellini pensa di proseguire l'esperienza documentaristico-geografica indiana con un film tratto da *Geografia della fame* dell'etnografo brasiliano Josué de Castro, e in agosto va anche a Rio de Janeiro nel tentativo di realizzarlo. Non ci riesce; ma quel progetto è all'origine – come testimonia il figlio Renzo – del successivo progetto *La straordinaria storia della nostra alimentazione* (ca. 1964), di cui è conservata una sceneggiatura, che a sua volta confluirà nella serie televisiva, in 12 puntate di un'ora circa, *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967-71)[2].

Il progetto enciclopedico *storico* su cui si concentrano le energie di Rossellini negli anni '60 e '70 è dunque preceduto da un progetto *geografico*. Ma in India egli ha già intuito il nucleo essenziale del progetto storico, come testimonia una lettera appassionante e rivelatrice (che ho pubblicato in «Trafic», 1, inverno 1991, e poi in italiano, fra l'altro, in *Il mio metodo*, 1997, II ed., pp. 479-490). In essa Rossellini, prendendo spunto da alcune considerazioni sulla cucina indiana, si abbandona a una lunga fantasia che lo riporta all'antica Roma, e da lì a un confronto tra civiltà meridionali, che definisce «drappeggiate», e civiltà nordiche, o «cucite», per poi tornare ai giorni nostri. Le basi dei film successivi sono già delineate: rivisitare il passato attraverso elementi quotidiani (la cucina, l'abbigliamento) per trarne insegnamenti sul presente.

Fra il 1959 e il 1961 Rossellini realizza quattro film sul passato italiano recente (*Il generale Della Rovere*, 1959; *Era notte a Roma*, 1960) e meno recente (*Viva l'Italia*, 1960; *Vanina Vanini*, 1961) che possono essere considerati la prova generale del suo definitivo passaggio a un cinema storico di tipo didattico, nonché delle tecniche (zoom, trucchi) che gli saranno necessarie per realizzarlo. In questi film ritroviamo elementi del suo cinema del passato (fino alla esasperazione romanzesca di *Vanina Vanini*) e anticipazioni del suo imminente progetto (*Viva l'Italia*).

Idee per un nuovo cinema

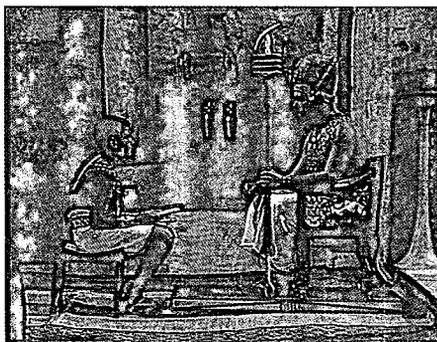
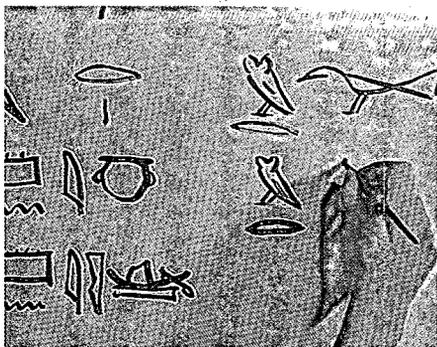
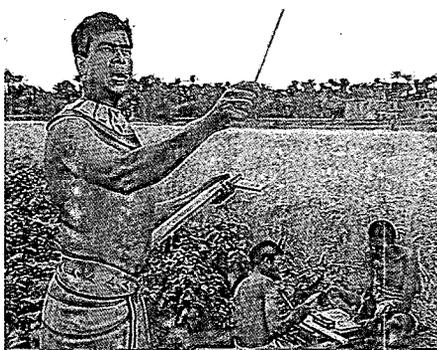
Dai primi anni '60 e fino alla morte, Rossellini ha accompagnato film e progetti con saggi e libri in cui, con insolita insistenza e con sostanziale coerenza, ha reso esplicite le linee generali del proprio progetto storico (anche se, come è sempre stata sua abitudine, si è dimostrato avaro, perfino nelle interviste, di commenti specifici sulle singole opere)[3]. Tenterò di farne una sintesi, necessariamente schematica.

La storia è per Rossellini, come per Vico e per Croce, maestra di vita.

> Noi in tutto e per tutto siamo il prodotto della nostra storia. Per essere coscienti di quel che siamo diventati dobbiamo allora conoscerla nella sua *architettura*, e non nelle date, i nomi, le alleanze, i tradimenti, le guerre, le conquiste, ma seguendo *il filo delle trasformazioni del pensiero* (*Perché faccio film storici*, «La Stampa», 6 maggio 1971; corsivo mio).

«La storia ci dovrà servire non per celebrare il passato ma per giudicarci e guidarci meglio verso il futuro» (*Utopia autopsia* 10^{10}, p. 14).

Che cosa siamo diventati? Che cosa ci aspetta nel futuro? La diagnosi di Rossellini è implacabile: «La nostra civiltà sta precipitando in un baratro, come fu per l'antica Roma e altre grandi civiltà» (*Utopia*, p. 21). Perché è successo questo? Secondo Rossellini, di fronte alla sfida epocale posta dalla straordinaria evoluzione degli ultimi secoli – dalla civiltà

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza.
Dall'alto in basso: un'inq. del I e del II ep., 2 inq. del III

scientifica alla civiltà elettronica, stadio avanzato della rivoluzione industriale –, l'uomo ha bisogno di servirsi sempre di più e sempre meglio della propria intelligenza (facoltà che gli deriva dalla parte corticale del cervello) per comprendere ciò che gli succede attorno e per orientarsi. Invece è sopraffatto dalla paura, e si sottrae alle proprie responsabilità di essere pensante e razionale rifugiandosi nella parte subcorticale del cervello, quella originaria, istintuale e animale.

Non solo i comportamenti, ma anche le espressioni artistiche e in genere i mezzi di comunicazione, rivelano questa regressione dell'uomo verso l'animalità, intesa come trionfo della propaganda e della persuasione sulla conoscenza, della retorica sul dialogo, dell'intrattenimento e della seduzione sul ragionamento. L'arte, che interessa sempre meno Rossellini, e i mezzi di comunicazione, che invece lo interessano sempre di più, sono diventati i principali veicoli di infezione della nostra civiltà, la celebrazione della patologia dei nostri comportamenti.

> Le voci potenti della radio, della televisione, del cinema e della stampa dovrebbero, secondo i miei sogni, diventare i mezzi attraverso i quali, oltre i passatempi, diffondere anche la conoscenza, e potrebbero servire, inventando nuove formule, a ristabilire il colloquio di ognuno con ciascuno. Se arrivassimo a ciò sarebbe inebriante partecipare a questo nuovo vastissimo dialogo (*Utopia*, p. 16).

È attraverso la televisione che Rossellini pensa di poter realizzare la «inebriante avventura del pensare» e instaurare un rapporto dialogico fra gli uomini, perché essa è un'arte ai suoi inizi, non condizionata come il cinema da un linguaggio codificato e da un pubblico di massa, ma rivolta a milioni di spettatori che sono milioni di individui. La televisione a cui egli pensa è una televisione didattica. «Il fine principale dell'insegnamento, dell'educazione e della scuola è sempre stato (o quasi) il mantenimento dello status quo» (*Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, p. 77). Questo sistema impedisce lo sviluppo delle capacità potenziali di ogni individuo. «Per salvarci, per farci recuperare la ragione e per migliorarci bisogna inventare un nuovo metodo di educazione libera, facile, piacevole e integrale» (*Un esprit*, p. 111), alla quale dedicare una parte sempre crescente del nostro tempo libero. Questo nuovo metodo di educazione deve essere permanente, non limitato cioè al periodo scolastico; rivolto a tutti, così ai bambini come agli adulti; e capace di recepire l'insieme delle conoscenze accumulate nei secoli per farne la sintesi. Rossellini prende a modello il grande pedagogo moravo del '600 Comenio (Jan Ámos Komenský) e il suo concetto di pansofia: una scienza che inglobi tutte le scienze per insegnare tutto a tutti. Ma non basta trovare il metodo attraverso un nuovo linguaggio audiovisivo e realizzare delle opere che lo mettano in pratica; «il problema che si pone ora è politico, perché riguarda il modo di sviluppare e diffondere questo metodo di educazione integrale» (*Un esprit*, pp. 110-111).

Da Comenio, Rossellini riprende anche i concetti di «visione diretta» (o autopsia, che significa originariamente «vedere con i propri occhi») e di «immagine essenziale».

> Gran parte della difficoltà di imparare – dice Comenio, citato da Rossellini, in *Il prodromo della pansofia* (1637) – consiste nel fatto che le cose non si insegnano ai discenti per visione diretta ma con noiosissime descrizioni attraverso le quali difficilmente le immagini delle cose si imprimono nell'intelletto; e ineriscono così debolmente alla memoria da svanire facilmente o da confondersi in vari modi (*Un esprit*, p. 101)[4].

Il carattere simbolico della parola ha generato il suo potere dimostrativo, ha trasformato delle probabilità in certezze, ha ingigantito dissensi e sospetti, disorientandoci. Dato che i nostri processi mentali sono, per abitudine, verbali, anche le immagini che produciamo finiscono per essere di sussidio alla parola: sono illustrazioni. Se potessimo tornare a ciò che

era l'immagine prima dello sviluppo del linguaggio verbale, essa assumerebbe un ben altro valore. L'illustrazione *dimostra*, la «visione diretta» *mostra*. Dobbiamo riscoprire la capacità di mostrare, di constatare, dobbiamo riscoprire l'immagine pura:

> l'immagine essenziale, fondamentale, nella quale sapremo condensare tutta l'informazione necessaria. Quando saremo arrivati a tanto non ci sarà più bisogno di procedere per argomentazioni, ma si procederà per indicazioni, cioè per prove essenziali e complete delle cose così come sono. Quando avremo riscoperto l'immagine potremo accumulare in essa, contestualmente, un enorme numero di informazioni (*Utopia*, pp. 207-208).

Il fine ultimo di questo nuovo processo educativo attraverso i mezzi audiovisivi è il superamento della crisi che ci minaccia.

> Quando il creato e la nostra vita ci potranno apparire in prospettive più giuste avremo compiuto un passo decisivo verso un maggior equilibrio, verso l'armonia. Essere tutti partecipi dell'avventura del sapere ci darà consolazione e coraggio. Essere sempre più orientati ci darà tranquillità, pacatezza. In tal modo acquisiremo la base essenziale per una vita umanamente costruttiva (*Un esprit*, p. 105).

Il progetto di Rossellini è dichiaratamente utopico. Esso parte da una constatazione, largamente condivisibile, della crisi della nostra civiltà, che ha perso il senso dei valori umani fondamentali in nome di una abbrutente mercificazione di tutto e di un ottundimento della ragione propagandato proprio da quei media in cui Rossellini, negli anni '60 e '70, vede ancora una possibilità salvifica. Mai come oggi il suo progetto può sembrare inattuale. Mai come oggi, d'altra parte, il coraggio con cui egli è passato dalle parole ai fatti ci indica una via sulla quale vale la pena di riflettere per contrastare il predominio di un cinema, e di una televisione, che celebrano la resa incondizionata alla mercificazione e che fanno l'apologia della distruzione.

Una cronologia

Per cominciare, può essere utile riassumere quanto Rossellini ha realizzato in campo storico ampliando lo schema cronologico da lui stesso abbozzato a più riprese, per includervi non solo i film realizzati per la televisione ma anche quelli precedenti e successivi, nonché i progetti sui quali ha lavorato più a fondo (riportati in corsivo, con le date della loro probabile stesura)[5]. Ho segmentato le varie puntate e i singoli episodi de *L'età del ferro* e *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, che egli stesso definisce le «spine dorsali» del proprio progetto, evidenziando graficamente i punti in cui gli altri film vi si innestano. Ho escluso i film ambientati nel nostro secolo, che però potrebbero anch'essi essere visti a poste-

riori come parte del progetto enciclopedico, dove si intrecciano una prospettiva storica (sulla Seconda guerra mondiale in particolare) e geografica (dall'Italia all'Europa all'India) nonché una sui "sentimenti" o "morale" (alcuni titoli sono in questo senso emblematici: *Desiderio*, *L'Amore*, *L'invidia*, *Dov'è la libertà...?*, *La paura*, *Anima nera*, *Illibatezza*).

Lotta (Ia)	ca. 7000 a.C.	Neolitico (Età della pietra) Sorgere del matriarcato
Lotta (II)	ca. 2600-2500	Egitto. IV dinastia Costruzione delle piramidi
Lotta (Ib)	ca. 2100	Età del bronzo. Arrivo degli Elleni nel Mediterraneo. Passaggio a una società patriarcale
Lotta (III a)	ca. 1500-1300	Egitto. Dinastie del periodo tebano
Messia (prologo)	1150-1050	Arrivo di Samuele nella terra di Canaan; elezione di re Saul
Ferro (I a)	VIII-VII sec.	Gli etruschi
Socrate	404-399	Atene: processo e morte
Lotta (III b)	ca. 370	Grecia. La medicina di Ippocrate
Ferro (I b)	III sec.	Conquista romana dell'Etruria Scipione l'Africano e la battaglia di Zama (202, da *Scipione l'Africano* di Gallone, 1937)
Lotta (III c)	ca. 20 a.C.-14 d.C.	Roma augustea. Il permanere di riti e miti antichi
Messia	1-33 d.C.	Nascita e morte di Gesù
Caligola (ca. 1970)	31-41	Roma
Lotta (III d)	30-40	Gerusalemme
Atti (I-V)	31-60	Pietro e Paolo: Palestina, Siria, Psidia (odierna Turchia), Grecia, Roma
Agostino	395-413	Ippona, Calama, Cartagine in Numidia (odierna Algeria)
Lotta (III e)	ca. 410	Roma durante l'occupazione barbarica
Lotta (IV a)	ca. 500 ca. 529 751 ca. 786	Ulteriori invasioni barbariche in Italia L'opera dei monaci benedettini Gli arabi inventano la carta Il mondo arabo ai tempi di Harun al-Rashid

Lotta (V)	XI sec.	La prima crociata (1096) Il movimento dei troubadours
Lotta (VI)	XI-XII sec.	L'utilizzazione dei mulini ad acqua La terza crociata Fondazione dell'Università di Bologna
Francesco	1210-1218	Italia (Umbria)
Caterina da Siena (anni '60)	XIV sec.	
Ferro (I c)	XIV sec.	Invenzione della polvere da sparo (ca. 1380)
Cosimo (I)	1429-1433	Cosimo I de' Medici (il Vecchio): Firenze, Londra, Venezia
Giovanna	1431	Rouen: processo e morte di Giovanna d'Arco
Cosimo (II)	1434-35	Cosimo e Leon Battista Alberti: Venezia, Firenze
Cosimo (III)	1435-1471	Cosimo e Alberti: Firenze, Rimini, Roma
Ferro (I d)	1471	Alberti: Firenze
Lotta (IV b)	XV sec.	Il monaco Basilio Valentino sperimenta, con insuccesso, i poteri dell'antimonio[6]
Lotta (VII)	XV sec.	Fabbricazione di candele Lavorazione del rame e del ferro Le cartiere di Magonza (Mainz, Germania, 1447) Gutenberg (1455) Cristoforo Colombo (1485-1492)
Ferro (II a)	XVI sec. XVII sec.	Fabbricazione di armi e di corazze Incontro fra il matematico Niccolò Tartaglia e il Duca di Urbino Archibugi. Uso del salnitro per la polvere da sparo
Lotta (VIII)	XVI e XVII sec.	Gli alchimisti La medicina: Paracelso (ca. 1527) e Rabelais (ca. 1534) Galileo (ca. 1609-10) Seguaci delle nuove teorie anatomiche di William Harvey (ca. 1651)
Comenius (anni '70)	XVII sec.	
Cartesius	1613-1641	Francia, Olanda
Pascal	1639-1662	Rouen, Parigi

Pulcinella (ca. 1962/1974)	1647-1697	Michelangelo Fracanzani: Napoli, Roma, viaggio da Roma in Francia, Lione, Parigi
Louis XIV	1661-1682	Parigi, Versailles
Ferro (II b)	1742 XVIII sec.	L'orologiaio inglese Benjamin Huntsman scopre un nuovo tipo di acciaio Altre utilizzazioni del metallo in medicina e in guerra
Lotta (IX a)	XVIII sec. 1752 1765 1780	I progressi della chimica (Lavoisier) e dell'elettricità (dimostrazioni dell'abate Mollet nei salotti parigini) Esperimenti di Benjamin Franklin Esperimenti di James Watt con le macchine a vapore Esperimenti elettrici di Luigi Galvani sulle rane
Diderot (ca. 1972)	1751-1772	L'Encyclopédie
Rivoluzione americana (ca. 1970)	1775-1787	Thomas Jefferson e George Washington
Lotta (IX b)	1800	Dimostrazioni di Alessandro Volta sull'elettricità
Ferro (II c)	XVIII-XIX sec.	Fabbricazione di spade Battaglia di Austerlitz (1805, da *Austerlitz* di Gance, 1960)
Nièpce e Daguerre (ca. 1972)	1822-1839	La fotografia
Vanina Vanini	1823-24	Roma e gli stati pontifici
Lavorare per l'umanità (1976)	1835-1848	Karl Marx e Friedrich Engels
Lotta (IX c)	1829 1845 1857	La locomotiva di George Stephenson Prime utilizzazioni del telegrafo Esperimenti di Louis Pasteur
Viva l'Italia	1860	Giuseppe Garibaldi e l'impresa dei Mille
Lotta (IX d)	1895	Il telegrafo senza fili di Guglielmo Marconi
Ferro (II d)	fine '800-inizi '900	I rapidi progressi nelle comunicazioni (repertorio)

La III, IV e V puntata de *L'età del ferro* e la X, XI e XII de *La lotta* coprono il XX secolo (la XI in parte anche la pittura dell'800); esse sono a base di materiale di repertorio (salvo la IV e l'inizio della V de *L'età*

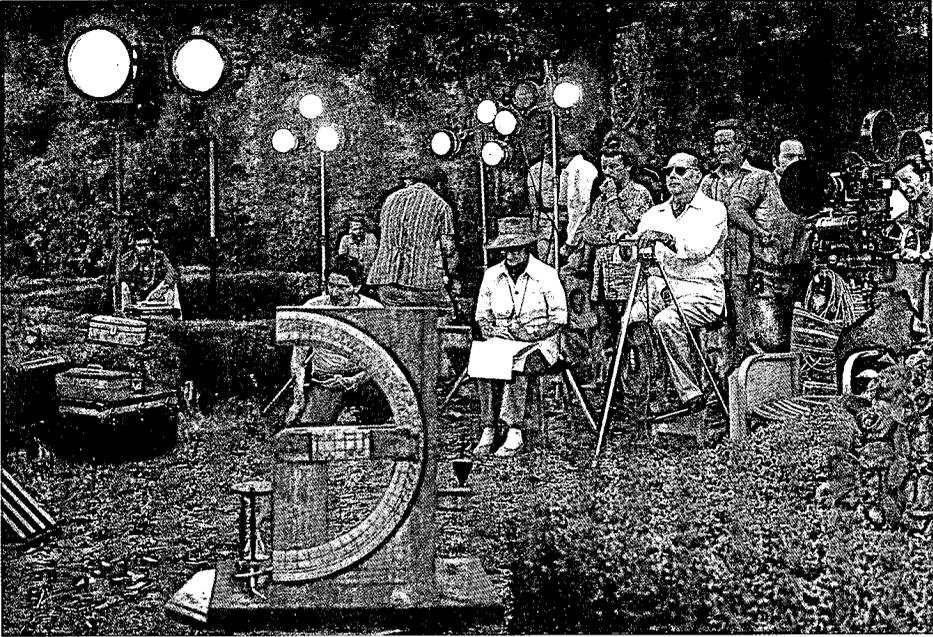
del ferro, che narrano l'episodio di un operaio delle acciaierie dell'ILVA, a Piombino, che si adopera per salvare i macchinari dalle requisizioni tedesche e per recuperarli nell'immediato dopoguerra).

Altri progetti di cui esistono materiali di sceneggiatura, e che possono essere considerati come "spine dorsali" in grado di coprire diversi periodi storici, sono il già citato *La straordinaria storia della nostra alimentazione*, prevista in due parti: dalla preistoria all'800 e «Oggi e domani»; *Islam* (ca. 1973), da Maometto (VII sec.) a oggi; *La civiltà dei conquistadores* (ca. 1970), ambientato nelle Americhe dal 1498 al 1826; *La rivoluzione industriale* (ca. 1965), in tre parti (12 ore): dal XVIII secolo al 1859, dal 1860 al 1939, dal 1940 a oggi; *Scienza* (ca. 1970; 10 ore), che riguarda soprattutto lo stato odierno delle varie discipline e le prospettive future. Diverse ore di materiali (sopraluoghi, appunti, riprese documentaristiche) risultano girate per l'*Alimentazione* e per *Scienza*.

Un nuovo linguaggio

Nell'abbandonare, o addirittura rifiutare, il cinema di finzione – ancora troppo legato ai processi di fascinazione e di illusione propri della sala oscura nonché ai diktat dei produttori – in favore di un cinema televisivo e didattico, Rossellini si avventura alla ricerca non solo di nuovi contenuti ma anche di nuovi mezzi espressivi, che delinea fra il 1957 e il 1962 e che porta a compimento nel periodo televisivo.

In *Viva l'Italia*, che è il film più didattico di questo periodo intermedio, si può ancora percepire quel gusto per la realtà colta sul vivo, da cronaca di un evento bellico, che ne fa quasi un *Paisà* in costume. Da *L'età del ferro* questi residui di un realismo immediato, questa possibilità per lo spettatore di immedesimarsi negli eventi narrati, scompaiono, o sopravvivono episodicamente. Il realismo dei fatti (che ha peraltro generato molti equivoci, soprattutto in Italia, nell'interpretazione "neorealistica" di Rossellini) lascia il posto semmai a un realismo dei documenti, cioè a un'autenticità delle fonti storiche su cui Rossellini si basa, o pretende di basarsi, nella ricostruzione degli eventi rappresentati. Lo spettatore non si trova più davanti a una realtà verosimile come di fronte a una finestra sul mondo (posto che questo fosse vero nei suoi film precedenti) ma, in maniera assai più mediata, davanti a uno schermo o a un teleschermo di cui, per così dire, viene esibita la cornice, dentro la quale immagini e suoni si mostrano in tutta la loro artificialità, privati di concretezza, esaltati per il loro potere di astrazione. Si può dire a maggior ragione per i film televisivi ciò che Godard aveva detto per *India*: «L'image n'est que le complément de l'idée qui la provoque».

Rossellini perviene a questi risultati spogliando il proprio linguaggio di tutto ciò che ancora vi era di tipicamente cinematografico. Affidando la regia de *L'età del ferro* e de *La lotta* al figlio Renzo, non opera tanto una

Sul set di *Cartesius*

delega di creatività quanto una rinuncia a ogni tentazione di creatività, a ogni pretesa artistica. La sua "arte" è quella dell'ottimo artigiano, che conosce alla perfezione gli strumenti del proprio mestiere e sa come adoperarli nella maniera insieme più economica (anche in senso finanziario) e più efficace. Chi gli ha rimproverato la "sciattezza" dei film televisivi, ma anche di quelli precedenti, non si è reso conto non solo della grande conoscenza tecnica di Rossellini ma anche della sua costante tensione a risparmiare, e a risolvere così a proprio vantaggio la contraddizione del cinema in quanto mezzo di espressione e insieme mezzo industriale. Far costare di meno un film, grazie all'uso intelligente della tecnica, significa conquistarsi la possibilità di esprimersi liberamente. Il fatto che il suo progetto di enciclopedia storica comporti inevitabilmente costi aggiuntivi rispetto ai film precedenti (costumi, arredamenti, scenografie, ma anche durate maggiori dei canonici 90') lo stimola al perfezionamento o all'invenzione di nuovi procedimenti tecnici, fra cui in particolare quelli dello zoom e dei trucchi ottici. Ma anche le riprese in piano-sequenza, l'impiego di attori poco noti o non professionisti, che se sono incapaci di memorizzare i lunghi testi possono leggerli su dei "gobbi" fuori campo, il fatto di girare non più di due o tre ciak per ogni inquadratura, l'abile trasformazione di ambienti reali in luoghi storici credibili, tutto ciò fa parte del bagaglio tecnico-economico di Rossellini, e si identifica nello stesso tempo, e in maniera inscindibile, con la forma della sua espressione.

«Mostrare e non dimostrare»: così Rossellini ha spesso definito ciò che intendeva ottenere col suo cinema didattico. «Dimostrare» per lui significa enfatizzare ciò che si vuol dire e quindi ingannare lo spettatore, illuderlo servendosi di tutti gli strumenti che il cinema ha elaborato nel corso della propria storia, e che sono diventati ormai il linguaggio "normale" della fiction. Rossellini vuole limitarsi a "mostrare" perché crede che solo così l'immagine possa esprimere la verità o, per meglio dire, l'*idea* della verità. Questa concezione di un cinema "mostrativo" ha delle curiose analogie con le teorie elaborate da Noël Burch e da altri sul cinema delle origini. Forse proprio perché la televisione è un mezzo ancora giovane (le trasmissioni sono iniziate in Italia nel gennaio 1954), Rossellini la affronta come se essa non avesse alle spalle tutta la storia del cinema, e tantomeno una propria specificità linguistica (la "diretta", per esempio). Realizzando i propri film per la televisione, Rossellini pensa di rivolgersi a un pubblico il cui sguardo non è ancora inquinato dagli "estetismi" del cinema, o che perlomeno mantiene di fronte al teleschermo un distacco che gli consente di accettare con naturalezza la ricerca di semplicità e di essenzialità linguistica, o diciamo pure il "primitivismo" che egli va perseguendo. Come nel caso del cinema delle origini, anche il cinema didattico di Rossellini riscopre i valori e i poteri di una concezione "teatrale", precinematografica (o almeno precedente il Modo di Rappresentazione Istituzionale, per usare la definizione di Burch), del linguaggio audiovisivo. La rinuncia a una drammaturgia basata sulla suspense in senso lato, l'assenza di vere e proprie azioni, la riduzione al minimo dei rapporti causa-effetto fra le diverse scene, a favore di una successione di "quadri" tendenzialmente autonomi, se non proprio autosufficienti, rafforza questa impressione di un cinema "espositivo", "presentativo" e "teatrale".

La recitazione

Altri elementi contribuiscono a questo ritorno alle origini del linguaggio rosselliniano. Ho già accennato all'uso dei "gobbi" per aiutare la memoria degli attori (che peraltro, salvo che nel caso de *La prise de pouvoir*, sono sempre doppiati). È un espediente tipico sia del teatro (il suggeritore) sia della televisione (se ne fa un uso regolare per i conduttori dei telegiornali). Rossellini lo utilizza non solo per ragioni pratiche ma anche per impedire agli attori di "recitare", cioè di immedesimarsi nella parte, di essere naturali e verosimili. Poiché spesso leggono le loro battute fuori campo, o su dei fogli messi abilmente in campo, essi non possono guardare negli occhi i propri interlocutori, e ciò contribuisce a quella fissità, quasi da manichino, che egli impone alla loro presenza davanti alla macchina da presa. Essi infatti non recitano ma "citano", leggono, parlano come un libro stampato, non sono voci individualizzate ma "portavoce", non ci illudono di incarnare Louis XIV, Pascal o Cartesio ma "stanno per"

questi personaggi, come se esibissero costantemente un cartello con su scritto il loro nome. Essi si mostrano per comunicare informazioni allo spettatore mediante innaturali monologhi o dialoghi in cui gli interlocutori dicono appena qualche battuta, poiché la loro vera funzione è quella di sostituti dello spettatore.

Un altro tipico procedimento "teatrale" di Rossellini è quello degli "a parte", cioè delle scene in cui alcuni personaggi secondari introducono o commentano la scena principale, con funzione analoga a quella della *voice over* nei tradizionali documentari televisivi. Esemplare, anche se anomalo per la sua lunghezza, è l'inizio di *Atti degli Apostoli*, o quelli più brevi di *Agostino d'Ippona* e de *L'età di Cosimo de' Medici*. In teatro, in situazioni del genere, ci si rivolge direttamente allo spettatore; nei film di Rossellini i personaggi dialogano fra di loro ma con l'intento palese di fornire succintamente informazioni allo spettatore. I loro sono sguardi in macchina camuffati.

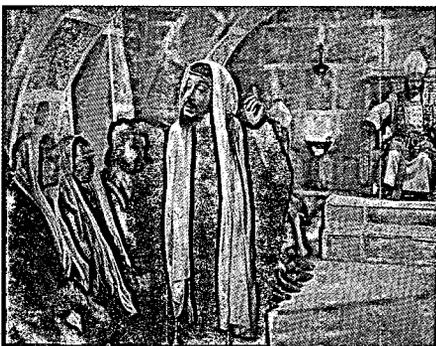
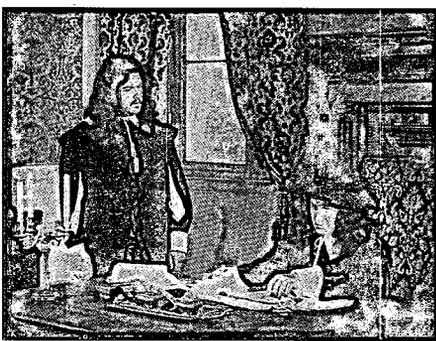
Questa scarnificazione dell'attore, questo processo di astrazione che lo relega nella funzione "mostrativa" di comunicatore di informazioni, privo di emozioni, viene perfezionata dal doppiaggio, che lo sottrae alla propria voce naturale e lo disindividualizza definitivamente.

Capita a volte, ma molto meno di quanto possano far supporre i rapidi metodi di ripresa di Rossellini, che saltino agli occhi "errori" nella recitazione delle comparse o anche di alcuni degli attori principali.

> Non guardo mai i "giornalieri" perché mi rifiuto di essere perfetto, di limare le rozzezze. L'imperfezione e il caso sono parti vitali nella formazione della Storia, e trascurandoli aumentiamo la nostra alienazione, la nostra incapacità di penetrare *dentro* le cose. È anche per questo che mi servo di attori non professionisti. Molti di loro sono troppo terrorizzati davanti alla macchina da presa, perciò mi danno ciò che voglio: non la creazione di un *ruolo* ma la ricreazione di un personaggio storico, con dentro tutte le escrescenze e le debolezze (citato in John Hughes, *In search of the "essential image"*, «The Village Voice», 10 maggio 1973).

«Imperfezione e caso» sono qui quelli del set, non quelli della realtà rappresentata, come avviene invece in *Paisà* o in *Viva l'Italia*, o nel *direct cinema*. Anche questo favorisce in ultima analisi l'impossibilità per lo spettatore di immedesimarsi; egli non può che "vedere a distanza" (è il significato etimologico di "televisione") qualcosa di evidentemente artificiale, inscenato, "falso".

Meno giustificabili appaiono invece i momenti, anch'essi peraltro rari, in cui alcuni attori si abbandonano a una recitazione "espressiva". È il caso, per esempio, di Anne Caprile, che "magnaneggia" nel ruolo di Santippe in *Socrate* (e in quello della strega in *Blaise Pascal*). Si potrebbe forse dire che così essa si oppone per contrasto al sobrio Socrate («Santippe rappresenta il demonio», aveva sibillinamente dichiarato Rossellini in una lontana intervista del 1952); ma mi sembra indubbio che tali eventuali solu-

Dall'alto in basso:
L'età del ferro, I ep.,
La prise de pouvoir par Louis XIV,
Atti degli Apostoli, II ep.,
Blaise Pascal

zioni espressive appartengano a quei preziosismi estetici che ormai Rossellini rifiuta. È invece assai più interessante come egli ribalti a proprio vantaggio, reprimendole, le pretese recitative di certi attori, col risultato di accentuare una certa antipatia del personaggio: è il caso di Ugo Cardea nel ruolo di Cartesio (un po' come lo era stato quello di George Sanders in *Journey to Italy*). Si può pensare che Rossellini si disinteressi della recitazione. Non è vero. Basti pensare a quelle indagini sul dilemma vero-falso proprio dell'attore, fatte con due "mostri sacri" come Anna Magnani e Vittorio De Sica, che sono *Una voce umana* e *Il generale Della Rovere*. È vero invece che ciò che lo interessa in genere non è la performance dell'attore ma l'"essere nel mondo" della persona umana o al contrario, in epoca televisiva, una recitazione opaca, ottusa direbbe forse Barthes.

La messa in scena

L'inquadratura "didattica" di Rossellini è tendenzialmente un'inquadratura frontale, ad altezza d'occhio, che riprende i personaggi in figura intera. Gli elementi bidimen-

sionali prevalgono su quelli tridimensionali. In genere uno o due attori stanno sulla scena come di fronte al pubblico, anche se non lo guardano, e lo spazio ambientale sta alle loro spalle come una tela di fondo. Anche in questo caso emerge la relazione col cinema delle origini. Il fuori campo è assente. La superficie dell'inquadratura assorbe l'interesse della macchina da presa e dello spettatore. Giochi prospettici e profondità di campo hanno scarso ruolo. Si direbbe che il modello di Rossellini è la pittura medievale, non quella di Masaccio e degli inventori della prospettiva. La "geometria" che lo interessa non è la tecnica illusionistica della rappresentazione visiva ma l'ordine da imporre al caos del mondo rappresentabile.

I movimenti di macchina servono a seguire i personaggi nei loro spostamenti o, in alcuni casi, a garantire la continuità del piano-sequenza. Sono movimenti "invisibili", anche se a volte raffinati. I carrelli avanti e indietro nella scena del pranzo de *La prise de pouvoir* (peraltro girata da Renzo) sono una rara eccezione, anche se contribuiscono a scandire il carattere cerimoniale di questo film sullo spettacolo del potere. Diverso è l'impiego dello zoom. Come si sa, Rossellini ha inventato uno strumento per poterlo comandare a distanza, senza bisogno di guardare in macchina (a dimostrazione della sua padronanza della tecnica cinematografica). Lo zoom, che il più delle volte, come le panoramiche e i carrelli, serve a seguire gli spostamenti degli attori o ad aggiustare con minimi movimenti il campo dell'inquadratura, è utilizzato più di rado, ma in maniera molto espressiva, come movimento in avanti o indietro, quasi che l'occhio selezionasse una porzione del campo, in genere un primo piano, o la riassorbisse nel totale iniziale, per una momentanea accensione di interesse. L'effetto è molto diverso da quello di un carrello avanti o indietro, sia perché il movimento ottico non contraddice la bidimensionalità tendenziale dell'immagine, mentre il carrello ne accentua in genere la tridimensionalità, sia perché tale movimento risulta quasi come un prolungamento naturale dell'attenzione dello spettatore.

La tendenza a girare in piano-sequenza, o comunque a segmentare il meno possibile le singole scene, è una costante di tutto Rossellini, che diventa sistematica nei film televisivi. L'impiego dello zoom, accennato ne *Il generale Della Rovere* e regolare da *Era notte a Roma*, non è solo un modo per facilitare tecnicamente la realizzazione di lunghe inquadrature ma rappresenta anche un nuovo modo di guardare. In passato il campo-controcampo, e in particolare l'alternanza di inquadrature soggettive e oggettive, segnalava in Rossellini una opposizione, un conflitto, una "ferita" dell'occhio. La realtà era una realtà in atto, còlta nel suo farsi e nella sua globalità, nella sua durata, in attesa di un evento che la trasformasse, ovvero segmentata per incidere i punti di conflitto. Il Rossellini televisivo ha un rapporto molto più conciliato con ciò che guarda: l'occhio dello zoom si disloca armoniosamente o penetra con positivo interesse in una

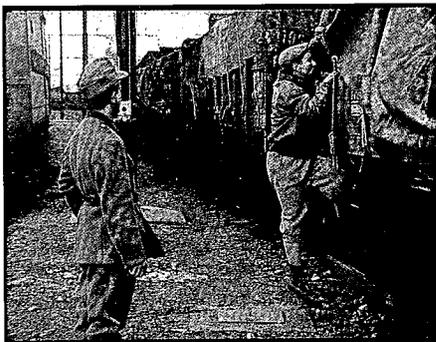
rappresentazione idealmente unitaria. La durata delle inquadrature non produce una tensione, né tantomeno esibisce una performance tecnica, ma trasmette una respirazione calma. Tutto è già avvenuto, assistiamo a una replica, a una ripetizione in cui il tempo reale è sospeso. Limitandosi a mostrare, Rossellini ci invita ad assumere uno sguardo distaccato, contemplativo e meditativo.

La sistematicità del piano-sequenza non è maniacale. Gli stacchi all'interno di una continuità spazio-temporale possono essere motivati da un cambiamento d'ambiente o dalla necessità di inserire un dettaglio necessario alla chiarezza dell'esposizione. I cosiddetti "piani d'ascolto", se a volte danno l'impressione di servire a coprire un'imperfezione o a montare due ciak diversi della stessa inquadratura, più spesso segnalano – almeno così a me sembra – un contrasto; e allora si ampliano in una alternanza di campi, che però non assume mai la nettezza oppositiva dei film precedenti di Rossellini. Il contrasto è pur sempre all'interno di una dialettica di punti di vista, ed è reso meno violento dalla distanza storica.

Lo spazio rappresentato è uno spazio omogeneo, che può essere còlto nella sua interezza dalla macchina da presa. L'intervento del montaggio segue principi quasi elementari, conservando anche in questo caso un'eco del cinema delle origini. Lo stesso meccanismo di opposizione, che assegna alternativamente campi separati a due personaggi che esprimono opinioni diverse, mi sembra una figura retorica da cinema muto, che il cinema sonoro ha poi ridotto a cliché, ma che riacquista in Rossellini un valore espressivo proprio perché impiegata con discrezione.

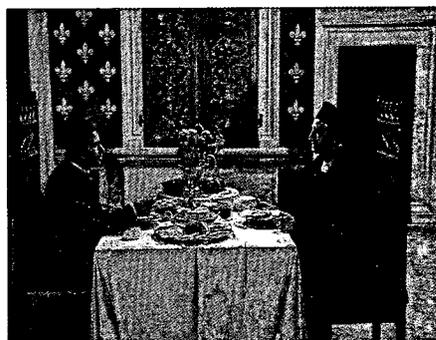
Scenografie, arredamenti e costumi abitano questo spazio senza farsi notare. Non si infrange la verosimiglianza ma siamo comunque all'opposto delle ricostruzioni maniacali alla Visconti. Solo quando si tratta di oggetti o di macchinari che servono direttamente al proposito didattico di Rossellini la ricostruzione diventa impeccabile e la loro presenza carica di concretezza. Penso alle corazze de *L'età del ferro* e de *La lotta*, agli abiti di *La prise de pouvoir*, agli strumenti del lavoro quotidiano degli *Atti*, e soprattutto alle tante, straordinarie macchine de *La lotta*, di *Blaise Pascal*, de *L'età di Cosimo de' Medici*. In un cinema povero di azione in senso tradizionale, sono proprio queste azioni di lavoro quotidiano ad affascinare davvero il regista: il momento dove il concreto interviene a riscaldare l'astrazione dominante.

Rossellini tende a girare tutto dal vero: quanto gli basta per garantire una verosimiglianza senza per questo lasciarsi sedurre dal fascino dei luoghi antichi. Poche volte gira in studio, ma quando lo fa tradisce a mio giudizio un'insofferenza che si riflette in ciò che gira. Molte scene di *Socrate* e tutte quelle con i due Erode ne *Il Messia* sono fra le sue cose meno riuscite, forse gli unici casi in cui non riesce a sfruttare a proprio vantaggio certi limiti produttivi.

Dall'alto in basso:
L'età del ferro, IV ep.,
La prise de pouvoir par Louis XIV,
L'età di Cosimo de' Medici, I ep.,
Cartesius

Diverso è il caso del "trucco dello specchio", una variante da lui elaborata di un trucco usato fin dai tempi del muto ma adattato per poter eseguire in modo semplice movimenti di macchina e di zoom senza che la porzione reale e quella riflessa, e dipinta, della scenografia escano di registro. Rossellini aveva già sperimentato questo tipo di trucco in *Giovanna d'Arco al rogo*. Una prima modifica c'è già in *Vanina Vanini* e poi, nella forma definitiva, il "trucco dello specchio" viene utilizzato nei film televisivi: in particolare in alcune inquadrature del *La prise de pouvoir*, de *La lotta*, degli *Atti*, del *Socrate*, di *Agostino d'Ippona* e de *L'età di Cosimo de' Medici*. È un trucco "che si vede", ma che proprio per questo contribuisce a quell'effetto di *disbelief* che pervade il cinema storico di Rossellini. Non è l'illusione di realtà che lo interessa ma l'idea che c'è dietro la realtà.

Il suono

A parte *La prise de pouvoir*, girato in Francia, tutti i film televisivi di Rossellini sono doppiati, quasi sempre da voci diverse da quelle degli interpreti. Questa è una prati-

ca normale in Italia almeno dal dopoguerra agli anni '70 (è un merito di Rossellini aver girato in presa diretta parte di *Paisà* e della versione in inglese di *Stromboli*, le versioni tedesche di *Deutschland im Jahre Null* e di *Angst*, *Una voce umana* e *Giovanna d'Arco al rogo*). Ho già detto che il doppiaggio contribuisce a rendere i personaggi dei "portavoce" e non degli individui. L'astrazione è accentuata anche dalla riduzione al minimo dei rumori d'ambiente. Siamo come dentro a degli acquari.

L'impiego della musica è radicalmente diverso da quello dei film per il cinema. Al fratello Renzo succede Mario Nascimbene (con l'eccezione de *L'età di Cosimo de' Medici*, dove Manuel De Sica sembra non discostarsi dalla linea tracciata dal suo predecessore). Renzo Rossellini compone una musica in contrasto, direi in contrappunto, con le immagini. Alla sobrietà visiva oppone un'enfasi musicale. Ciò che le immagini suggeriscono trova nella musica la propria esibizione. Non credo che Rossellini abbia lasciato mano libera al fratello senza rendersi conto che questo contrasto era un modo di ricollegare la propria modernità a modelli classici, di ritrovare nel cliché l'archetipo. In ultima analisi, la musica di Renzo serve a suggerire che lo stile nuovo di Roberto è un modo di «rimettere a posto», direbbe Straub, «cose molto antiche ma dimenticate». Nel momento in cui, con i film televisivi, Rossellini si allontana dalla modernità per identificarsi col classicismo, con quell'idea di uomo totale i cui modelli sono per lui la Grecia di Socrate e il Rinascimento di Alberti, la musica può permettersi di essere "moderna", e di funzionare ancora una volta in contrappunto rispetto alle immagini. La musica di Nascimbene è ridotta all'essenziale, non commenta l'azione, tende a confondersi con una sonorità evocativa quasi inudibile, di origine elettronica, priva di "motivi". Negli *Atti*, si insinua un flauto e la voce di Sonali, la donna indiana di Rossellini. È un modo per sottolineare con discrezione il calore di questo film, il meno "freddo" tra quelli televisivi, e per sottrarlo un poco al contesto storico – giudaico, greco, romano – e aprirlo a una dimensione più universale.

Tipologie narrative

È Rossellini stesso a distinguere *L'età del ferro* e *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* dagli altri film della sua enciclopedia storica, e non solo perché li ha fatti dirigere al figlio Renzo. Li definisce «spine dorsali» perché coprono sinteticamente un ampio periodo di tempo e perché in essi egli può innestare i film (o i progetti) nei quali analizza momenti specifici (come ho cercato di evidenziare nel prospetto cronologico). Queste due opere si differenziano però dalle altre soprattutto per le loro modalità narrative. In entrambe Rossellini compare di persona all'inizio, e a volte anche nel corso della puntata, per introdurre in termini molto generali ciò che segue. Lascia poi il posto a una *voice over* che fornisce

informazioni più circostanziate su alcuni degli episodi narrati, ma non su tutti. Questa voce è ridotta al minimo essenziale, salvo quando le puntate sono a base di materiale di repertorio. La scansione episodica non segue un modello unico: ci sono episodi che si esauriscono praticamente in una sequenza ed episodi con un maggiore respiro narrativo. Fra questi vanno ricordati ne *L'età del ferro* l'episodio etrusco (I puntata) e quello dell'operaio dell'ILVA, che è quasi un film a sé (IV e inizio V puntata); ne *La lotta* quelli sugli uomini primitivi (I p.), sugli egizi (II e inizio III p.), sui monaci (IV p.) e su Colombo (VII p.)[7].

In entrambe le serie questa alternanza di episodi di diversa durata rende flessibile il discorso didattico. Si ha la sensazione di un racconto orale dal tono antiaccademico, con le sue pause, le rapide sintesi, i momenti di approfondimento. Sembra quasi che Rossellini metta a disposizione dello spettatore il proprio quaderno di appunti invitandolo a svilupparli per conto proprio. Il fatto che non tutto sia finzione ma che ci siano anche momenti ricostruiti attraverso materiale di repertorio (documentari, cinegiornali, film industriali, film sull'arte, e anche brevi estratti da film di finzione propri e altrui usati come se fossero documenti) contribuisce a rendere queste serie libere da modelli di tipo scolastico. Una volta garantita la cronologia, ci si muove al suo interno con salutare disinvoltura, mettendo a proprio agio lo spettatore con un respiro narrativo rilassato.

La scelta degli episodi da narrare è spesso sorprendente. Rossellini sembra privilegiare di proposito, anche in presenza di personaggi famosi, momenti apparentemente secondari ma rivelatori. Penso, ne *L'età del ferro*, all'impiego dell'urina per temperare l'acciaio e per lavorare il salnitro. Ne *La lotta* assistiamo ai tentativi di Colombo per convincere i suoi finanziatori della fondatezza del proprio progetto, ma non al loro esito; Rabelais compare come medico, non come scrittore; Volta dimostra il funzionamento della pila di sua invenzione a un doganiere curioso incontrato per caso, piuttosto che a dei colleghi. Altrettanto sorprendente è il modo in cui si parla della Roma augustea attraverso oscuri episodi che rivelano il permanere di riti e miti ancestrali, senza dedicare alcuna attenzione allo sviluppo culturale del periodo (del resto anche negli altri film dove appare la Roma antica – gli *Atti* e *Agostino*, nonché il progetto del *Caligola* – essa è ritratta soprattutto come civiltà decaduta, luogo di barbarie).

Nel ricostruire il progetto d'insieme dell'enciclopedia non si deve tenere conto solo dei vuoti delle serie riempiti dai vari film (o progetti) ma anche dei rimandi tra film e film: l'accenno a Gerusalemme ne *La lotta* (in cui vengono utilizzate anche alcune inquadrature degli *Atti*) si inserisce fra *Il Messia* e gli *Atti*; i monaci benedettini sono un prolungamento di quelli di *Francesco giullare di Dio*; il monologo di Alberti ne *L'età del ferro* è lo stesso di quello della III puntata de *L'età di Cosimo*; di Giovanna d'Arco si parla all'inizio de *L'età di Cosimo* e di Galileo all'inizio di *Carte-*

Dall'alto in basso:
Atti degli Apostoli, IV ep.,
Blaise Pascal,
L'età di Cosimo de' Medici, III ep.,
Cartesius

sius; Cartesio già compare in *Blaise Pascal*, e in entrambi i film ritorna il personaggio di padre Mersenne; Pulcinella va alla corte di Louis XIV; di Nièpce e Daguerre si fa cenno nella XI puntata de *La lotta*. Gli altri film possono essere suddivisi in due tipologie narrative: i "ritratti di personaggi" (*La prise de pouvoir*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino*, *Cartesius*, *Il Messia*) e i "ritratti d'epoca" (gli *Atti* e *L'età di Cosimo*). Questi ultimi differiscono dagli altri non solo per la durata (340' e 246') e per la divisione in puntate (5 e 3) ma perché esplorano con molta più ampiezza l'epoca in cui i protagonisti si trovano immersi. Entrambi hanno due personaggi principali – Pietro e Paolo; Cosimo I de' Medici (Cosimo il Vecchio) e Leon Battista Alberti – che, per così dire, si danno il cambio come protagonisti, incrociandosi nelle puntate di mezzo. I due film sono, per altri aspetti, l'uno l'inverso dell'altro, come due facce di una stessa medaglia: gli *Atti* è un film di movimento e di disseminazione di un'idea, attraverso un percorso di ricerca religiosa e spirituale in un contesto politico con-

flittuale (giudaico, greco, romano); *L'età di Cosimo* è un film più statico, che registra l'affermazione quasi incontrastata di una nuova idea politica e artistica. Negli *Atti* domina il dialogo; ne *L'età di Cosimo* il monologo.

I "ritratti di personaggi" non sono propriamente film biografici: più che il percorso di una vita, essi seguono quello di un'idea. È significativo in questo senso che scarsi o assenti siano i segni di invecchiamento dei protagonisti. A eccezione di Socrate e in parte di Cosimo, le cui vicende si esauriscono in pochi anni, per gli altri personaggi il percorso biografico copre dai venti ai trent'anni circa. Ma anche se qua e là sono disseminati cenni cronologici (che mi hanno aiutato a collocare delle date nello schema che ho proposto) l'impressione è quella di un'immobilità del tempo e, con l'eccezione degli *Atti* e de *Il Messia*, anche dello spazio. Non ha dunque molto senso rimproverare a Rossellini di non aver raccontato questo o quell'episodio del periodo da lui preso in esame. La fedeltà ai documenti che egli rivendica va intesa come fedeltà a una sua interpretazione personale dell'idea dominante di un pensiero filosofico o di un periodo storico. Ciò che lo interessa del passato non è ciò che è veramente successo ma la riproposta di un'idea che possa servirci oggi a riorientarci. Come per Croce, la storia non può che essere «storia contemporanea».

Verso un cinema saggistico

«C'era *The River* [Renoir, 1951], primo poema didattico: c'è adesso *Journey to Italy* che, con una nettezza perfetta, offre finalmente al cinema, fino ad ora costretto al racconto, la possibilità del saggio», dice Jacques Rivette nella sua *Lettre sur Rossellini* («Cahiers du Cinéma», 46, aprile 1955). È un'affermazione molto penetrante riferita a un film pur sempre di finzione, che si può estendere, ancora più logicamente, non solo a *India* e *J'ai fait un beau voyage*, a *L'età del ferro* e a *La lotta*, dove finzione e documentario si intrecciano, ma a tutta la produzione televisiva, che è sì di finzione ma che, al di là degli intenti didattici, è formalmente concepita come superamento dell'illusione finzionale in favore della resa audiovisiva di un'idea astratta.

Una concezione moderna di cinema saggistico non va neppure confusa col documentarismo tradizionale, anche se è fuori dalla finzione dichiarata che trova di solito i propri modelli. Un cinema saggistico-concettuale è quello di Vertov, di Hurwitz, di Jannings, di Marker, di Debord, di Godard, cineasti preoccupati di superare i limiti tra finzione e documentario. Rossellini non si inserisce propriamente in una tradizione di questo tipo, eppure può essere utile tentare paragoni con queste e con altre proposte di cinema che mettono in crisi la nozione dominante sia della finzione che del documentario. Penso soprattutto a Griffith, Marker, Godard e Straub ma anche, forse per ragioni meno evidenti, a Guitry e Warhol

(per non parlare di quelle forme particolari di enciclopedia che sono le produzioni seriali classificabili oggi in forma di catalogo: penso allora ai "cataloghi di vedute" dei Lumière o di Albert Kahn e ai "cataloghi di trucchi" di Méliès o di Segundo de Chomón).

Certo, né Godard né Warhol hanno fatto film storici, e Marker lo ha fatto – ma con spirito rosselliniano – solo nella serie televisiva *L'héritage de la chouette* (1989); il rigore formale di Godard e Straub sembra all'opposto delle semplificazioni di Rossellini; il problema degli attori è affrontato da Griffith e da Guitry in maniera radicalmente diversa da lui. Ma c'è qualcosa di affine a Rossellini nel "primitivismo" di Straub e di Warhol, oltre che del primo Griffith, o nella "bidimensionalità" teatrale di Guitry, per non parlare della disinvoltura didattica di film come *Les perles de la couronne* (1937) e *Remontons les Champs-Elysées* (1938); c'è qualcosa di Griffith anche nell'intento pedagogico, e qualcosa di Marker e dell'ultimo Godard nella volontà di sottrarre il cinema alla finzione e di imparentarlo, anche attraverso la televisione, alla saggistica (e se fosse vissuto, Rossellini si sarebbe entusiasmato, come Marker, per le possibilità del DVD). Il cinema televisivo di Rossellini non ha le apparenze della modernità, eppure io credo che con la sua idea di una enciclopedia storica che va oltre la tradizione narrativa e documentaristica del cinema egli sia «già partito dal punto a cui gli altri arriveranno forse tra vent'anni», come diceva Godard a proposito di *India*[8].

Qualcosa sui film

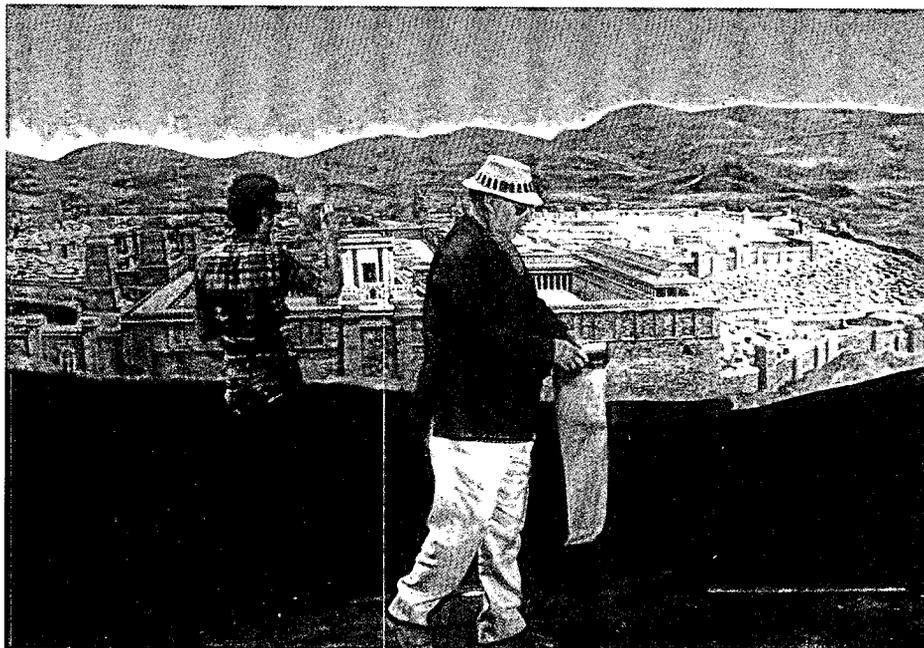
Nel periodo cinematografico della sua attività Rossellini, pur mantenendo una sostanziale coerenza tematica, ha variato quasi ad ogni film le soluzioni stilistiche: si va dalla struttura romanzesca di *Roma città aperta* al "documentarismo" di *Paisà*, dal "microscopio" di *Una voce umana* al distacco ascetico del *Francesco*, dalla saggistica in forma di finzione di *Journey to Italy* all'"espressionismo" di *Angst*. Nei film televisivi, invece, la coerenza del progetto enciclopedico si riflette anche in una coerenza di stile, quasi che i vari film non fossero che momenti di un'unica opera. Ciò non significa che il metodo che ho cercato di evidenziare non subisca di opera in opera sfumature, eccezioni e deviazioni, e soprattutto che non si possa percepire un progressivo perfezionamento di tale metodo, i cui punti di arrivo possono essere individuati, secondo le varie tipologie narrative, ne *La lotta*, ne *L'età di Cosimo* e in *Cartesius*.

L'età del ferro è in questo senso un film sperimentale, dove Rossellini saggia varie soluzioni che in parte si riallacciano a esperienze precedenti e in parte vengono sviluppate nelle opere successive. Il lungo episodio dell'operaio dell'ILVA è come l'ultima parte di una trilogia di rivisitazione della Seconda guerra mondiale preceduta da *Il generale Della Rovere* e *Era not-*

te a Roma; la scena del cavaliere che va a fare acquisti in un negozio di corazze anticipa gli abbigliamenti de *La prise de pouvoir*, la scena con Leon Battista Alberti è una "prova" di quella della III puntata de *L'età di Cosimo*; l'uso del materiale di repertorio viene ripreso e perfezionato nelle ultime puntate della *La lotta*. Il fascino di quest'opera è anche nella sua natura di abbozzo, di sinopia preparatoria dei successivi affreschi.

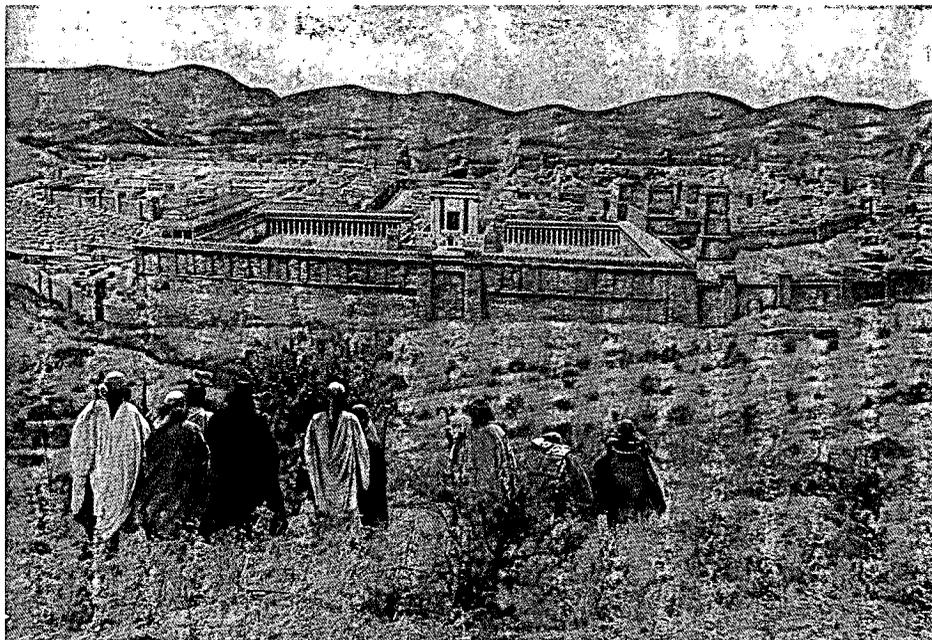
La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza – il meno conosciuto tra i poco conosciuti film televisivi di Rossellini – ha già una struttura più coerente e compatta, che purtroppo non avrà modo di essere ulteriormente perfezionata. Resta affascinante l'alternarsi di scene brevi e di episodi più lunghi, la capacità di sintesi e insieme di analisi, il modo disinvolto con cui si ricavano insegnamenti esemplari da situazioni apparentemente marginali. Gli episodi degli egizi, dei monaci benedettini e di Colombo (anche se girati in buona parte da Renzo) possono far parte di una ideale antologia del miglior Rossellini.

La prise de pouvoir par Louis XIV ha avuto successo critico, oltre che per il fatto di essere l'unico film televisivo distribuito nei cinema, perché per visualizzare l'idea del potere adotta una soluzione tipicamente cinematografica, e in questo senso tradizionale: quella della cerimonia, del rituale, cioè della "messa in scena", dello spettacolo; e perché, più delle opere successive, può essere facilmente assimilato alle ricerche, correnti nella storiografia contemporanea (per esempio nella scuola francese delle «Annales»), sulla "vita quotidiana". L'assenza o la riduzione di questi elementi nei film successivi spiega in parte la reticenza che ne ha caratterizzato l'approccio critico.

Atti degli Apostoli è a mio giudizio, con *L'età di Cosimo* e con *Cartesius*, il migliore dei film televisivi di Rossellini. È anche il più "caldo", quello dove si percepisce maggiormente una partecipazione emotiva alla quale egli altrove rinuncia. Il respiro è ampio: si parte da un centro, Gerusalemme, e da una comunità di fratelli, gli apostoli; gradualmente il cerchio si espande, gli apostoli si mettono in cammino (come i frati alla fine del *Francesco*); il conflitto fra giudei, greci e romani, chiuso all'inizio nella città, riecheggia lungo il percorso che porta gli apostoli e poi Paolo in Palestina, in Siria, in Psidia, ad Atene e a Roma, dove l'ultima scena del film si apre con la stessa invocazione della prima scena («Gerusalemme! Gerusalemme!»): e il cerchio si chiude. Gli *Atti* sono il film della totalità armonica. L'itinerario dell'idea astratta è un concreto cammino dove i personaggi sono avvolti dallo spazio circostante; la comunità maschile dei fratelli è costantemente riscaldata dalla presenza muta e operosa delle donne, che spesso lo zoom va ad evidenziare; il dialogo, più che negli altri film, realizza il contatto fra le persone e ricerca il superamento delle diversità. Rispetto al testo dell'apostolo Luca, Rossellini si sente libero di sintetizzare, ampliare, eliminare e inventare con

Sul set di *Atti degli Apostoli*

una felicità di soluzioni assente per esempio ne *Il Messia*, dove il testo evangelico sembra troppo spesso intimidirlo e trattenerlo.

Socrate è invece secondo me, con *Agostino* e *Il Messia*, il meno riuscito dei film di questo periodo. Un motivo esteriore può essere la difficoltà produttiva (conflitti con la RAI, imposizioni della coproduzione spagnola). Ma credo che un motivo più profondo vada ricercato nel fatto che si tratta di un progetto troppo a lungo sognato da Rossellini (ne parla addirittura in un'intervista del 1952), che al momento della effettiva realizzazione lo trova come demotivato. Specialmente nella prima parte, le scene sembrano girate frettolosamente, tanto per fornire un contesto al personaggio, che fatica a stabilire un dialogo convincente sia con i discepoli che con gli antagonisti. Solo alla fine, quando Socrate si prepara a morire, il respiro si fa più disteso. E tuttavia egli rimane, con Alberti, il personaggio storico con cui Rossellini più facilmente si identifica, e certe formule del pensiero socratico («So di non sapere niente», «Alla mia maniera, e cioè senza ricerche formali, cerco solo la verità», la maieutica come arte di far nascere il pensiero negli altri senza imporlo) continuano a ossessionarlo anche negli scritti del periodo.

Blaise Pascal (di cui esiste anche un'edizione doppiata in francese, più convincente di quella in italiano) si muove di scena in scena con una straordinaria fluidità. Il metodo del piano-sequenza, che in questo film comincia a essere sistematico, sembra trasformarlo in un ideale piano-se-

L'inizio di *Atti degli Apostoli*

quenza unico, che dà al pensiero del filosofo una compattezza al di là dei dubbi momentanei. Nei confronti del personaggio Rossellini sa mantenere sempre la giusta distanza, riuscendo a evidenziarne il pensiero senza cancellare l'individuo.

Agostino d'Ippona è probabilmente un film preparato con troppa fretta. La struttura narrativa itinerante sembra apparentarlo agli *Atti* e a *Il Messia* (anche in *Cartesius* si viaggia, ma come se si tornasse sempre nello stesso posto); il progredire delle scene non corrisponde però a un progredire delle idee. Non si capisce bene quale sia il centro d'interesse di Rossellini. La sua attenzione passa un po' disordinatamente da Agostino ai personaggi secondari, dal conflitto fra cristiani e donatisti a quello fra cristiani fedeli all'idea di Roma e cristiani che ne proclamano la decadenza. Accanto a scene belle ma isolate (le terme, la locanda, gli incontri con Marcellino) ce ne sono troppe altre in cui il regista sembra impacciato.

L'età di Cosimo de' Medici – diviso in tre puntate: *L'esilio di Cosimo*, *Potere di Cosimo*, *Leon Battista Alberti: l'Umanesimo* – è il film dove il piano-sequenza si stabilizza in "quadro", dove le scene si succedono conservando la loro autonomia. È significativo che qui, come nelle opere successive, Rossellini rinunci alle dissolvenze (incrociate, in chiusura, in apertura) che nei film precedenti, ma già con meno regolarità in *Agostino*, scandivano i blocchi di sequenze accentuandone la fluidità. I personaggi si impongono come portatori di idee, sacrificando la loro individualità (si veda

lo scarso ruolo che hanno la moglie di Cosimo o il fratello di Alberti). L'ideale di armonia, il modello per l'orientamento nel mondo contemporaneo che Rossellini persegue, e che negli *Atti* trova la sua soluzione spirituale, in questo film assume alla perfezione la sua forma laica.

Cartesius è il film più depurato e più spoglio del periodo, quello in cui Rossellini porta alle estreme conseguenze il proprio metodo. Nulla si intromette nell'esposizione del pensiero del filosofo, neppure la presenza anomala di un bel personaggio femminile (Elena), introdotto forse per equilibrare col suo calore la freddezza altrove dominante. È qui che Rossellini dimostra stilisticamente la fondamentale importanza della razionalità depurata da ogni traccia di irrazionale, sulla quale insiste tanto in scritti e interviste. Il suo occhio controlla con rigore implacabile un personaggio che in realtà esita ad accedere alla maturità, incline com'è ad abbandonarsi alla pigrizia, al sonno e al sogno, a pensare più che a scrivere, e che solo alla fine accetta l'età adulta scrivendo e pubblicando, sposandosi e avendo un figlio.

Il Messia, dopo questo film "assoluto", tenta una strada diversa. Forse perché lo realizza per il cinema, Rossellini rinuncia al rigore dei piani-sequenza e degli zoom armoniosi in favore di un *découpage* più frantumato, come se si preoccupasse di dare al film un ritmo più veloce, spaventato dalla lentezza maestosa del *Cartesius*, che ritrova solo in alcuni momenti e nella parte finale. Si sente la volontà un po' esteriore di evitare il luogo comune, di desacralizzare, sia pure senza forzature, una vicenda che ogni spettatore conosce a memoria, di riportarla a una matrice quotidiana, quasi facendone la cronaca (è sintomatica in questo senso l'assenza non tanto dei miracoli quanto della *via crucis*). Il ritmo del parlato, che nei film precedenti occupa senza timori tutto il tempo necessario, è qui artificiosamente accelerato, come se Rossellini temesse la retorica di discorsi troppo noti e volesse sbrigativamente liberarsene.

In questo saggio[9] ho cercato, proponendo alcune riflessioni generali sia sul progetto storico-enciclopedico complessivo di Rossellini sia sui singoli film, di contribuire a sottrarre questa fondamentale parte della sua attività alla scarsa attenzione che ingiustamente la circonda. Spero che tali riflessioni possano stimolare ulteriori ricerche, in particolare nei seguenti campi: la relazione fra il progetto storico di Rossellini e analoghi progetti, recenti o meno recenti, nel cinema, nella televisione o in altre discipline; la validità di tale progetto in rapporto alle moderne teorie filosofiche, storiche e pedagogiche; la funzione pratica dei film di Rossellini a fini didattici, fuori dai tradizionali circuiti cinematografici e televisivi; il legame tra le fonti storiche e documentarie alla base dei film e l'uso che Rossellini ne ha fatto; l'analisi di dettaglio dello stile e del contenuto dei singoli film; il loro rapporto di continuità e di rottura con l'attività precendente dell'autore.

1. Fra i libri che coprono con sufficiente ampiezza il periodo televisivo di Rossellini ricordo: José-Luis Guarner, *Roberto Rossellini*, Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia, 1996 (prima edizione, limitata a *Socrate*: Studio Vista, London, 1970); Pio Baldelli, *Roberto Rossellini*, Samonà e Savelli, Roma, 1972 (assai critico); Sergio Trasatti, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma, 1978 (comprende un'antologia di scritti e interviste); Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1987; Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET, Torino, 1989; Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid, 1995; Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, Da Capo Press, New York, 1998 (il migliore).
Fra i saggi ricordo: John Hughes, *Recent Rossellini*, «Film Comment», luglio-agosto 1974; Louis Norman, *Rossellini's Case Histories for Moral Education*, «Film Quarterly», estate 1974; Michael Silverman, *Rossellini and Leon Battista Alberti: the Centring Power of Perspective*, «Yale Italian Studies», 1, 1977; Nuccio Lodato, *Rossellini: cinepalinodia o telepalingenesi?*, «Cinema & Cinema», 15, aprile-giugno 1978; Harry Lawton, *Rossellini's Didactic Cinema*, «Sight & Sound», autunno 1978; Virgilio Fantuzzi, sette saggi raccolti nel suo *Cinema sacro e profano*, La Civiltà Cattolica, Roma, 1983, pp. 11-103; Roger McNiven, *Rossellini's Alberti: Architecture and the Perspective System Versus the Invention of the Cinema*, «Iris», 12, dicembre 1991 (il migliore); Nicole Brenez, *"L'être humain dans son integrité"* (1990), ora nel suo *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative du cinéma*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1998, pp. 407-413; Raymond Bellour, *Le cinéma, au-delà* (1989), ora nel suo *L'entre-images 2. Mots, Images*, P.O.L., Paris, 1999, pp. 103-112.
2. Un'appendice al progetto geografico può essere considerato *A Question of People*, documentario in 16mm a colori di 125' realizzato nel 1974 per conto dell'ONU, in occasione del World Population Year. Vi si alternano interviste di Rossellini a specialisti e materiali documentari (con *voice over*) girati da collaboratori in Brasile e Africa, e da lui stesso, nel 1957, in India, nonché materiali di repertorio della NASA e sovietici. Possono d'altra parte rientrare in un discorso sul Rossellini storico alcuni suoi documentari: *Torino nei cent'anni* (1961), una sorta di appendice a *Viva l'Italia*; *The Sicily of Roberto Rossellini/Idea di un'isola* (1967-68); *Concerto per Michelangelo* (1977).
3. Si veda: *Utopia autopsia* 10^{10}, Armando, Roma, 1974; *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, Fayard, Paris, 1977; *Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, Paris, 1987 (trad. it. *Quasi un'autobiografia*, Mondadori, Milano, 1987); gli scritti e interviste raccolti in S. Trasatti, *Rossellini e la televisione*, cit.; *R. R. Roberto Rossellini*, a cura di Edoardo Bruno, Bulzoni, Roma, 1979 (edizione aumentata, col titolo *Roberto Rossellini, il mio cinema*, Istituzione Roberto Rossellini, Roma, 2001); *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987 (seconda edizione, 1997); *La télévision comme utopie*, a cura di A. Aprà, Auditorium du Louvre/Cahiers du Cinéma, Paris, 2001. Fra le carte di Rossellini, ora acquisite dalla Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, si trova fra l'altro il dattiloscritto di un libro rimasto inedito, probabilmente composto prima di quelli pubblicati: *La comunicazione dall'anno uno all'anno zero*.
4. Colpisce la somiglianza fra il programma di Comenio (e di Rossellini) e quello del pioniere della teoria cinematografica Boleslaw Matuszewski, anche se quest'ultimo si riferisce al carattere documentario del cinema: «La fotografia animata cesserà di essere un passatempo per diventare un piacevole metodo di investigazione del passato, e soprattutto, proponendo una visione diretta, eliminerà – almeno in alcuni casi non privi d'importanza – la necessità di studi faticosi. Potrebbe inoltre diventare un mezzo educativo particolarmente efficace. Quante descrizioni ambigue potrebbero venir eliminate dai libri per i giovani nel momento in cui fosse possibile, con l'aiuto delle immagini animate, mostrare agli studenti [i documenti effettivi degli eventi]» (*A New Source of History*, pubblicato originariamente in francese nel 1898; ora in B. M., *A New Source of History; Animated Photography. What It Is, What It Should Be*, Filmoteka Narodowa, Varsavia, 1999).
5. Sono stati pubblicati diversi materiali di sceneggiatura dei film storici di Rossellini: le trascrizioni analitiche di *Atti degli Apostoli*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d'Ippona*, *L'età di Cosimo de' Medici*, *Cartesius* (a cura di Luciano Scaffa e Marcella Mariani Rossellini, sua sorella, cosceneggiatrice e segretaria di edizione: ERI, Torino, 1980); il trattamento di *Francesco giullare di Dio* (in «Inquadrature», 5-6, ottobre 1958-settembre 1959); il trattamento de *L'età del ferro* (in «Filmcritica», 139-140, novembre-dicembre 1963); la sceneggiatura di lavorazione, non integrale, de *Il Messia* (in «Rivista del Cinematografo», luglio-agosto 1977); i testi preparati per progetti non realizzati: *Caligola* (in Baldelli, *Roberto Rossellini*, cit.), *Pulcinella* (in «Filmcritica», 374-375, maggio-giugno 1987), *Rivoluzione americana*, in italiano

e in inglese, e *Scienza*, solo in inglese (a mia cura in *Roberto Rossellini*, EACG, Roma, 1987), *Lavorare per l'umanità* (in «Filmcritica», 289-290, novembre-dicembre 1978).
Esistono inoltre, acquisite dalla SNC-Cineteca Nazionale, le sceneggiature di lavorazione (spesso assai diverse dai film realizzati) di *La prise de pouvoir par Louis XIV* (solo l'inizio, circa un quarto del film), *Atti degli Apostoli* (esclusa parte dell'ultima puntata), *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d'Ippona*, *Leon Battista Alberti* (II e III puntata de *L'età di Cosimo de' Medici*), *Cartesius* e *Il Messia*, oltre ad alcune di quelle pubblicate e a materiali di sceneggiatura per i progetti di *La straordinaria storia della nostra alimentazione*, *La rivoluzione industriale*, *La civiltà dei conquistadores* e *Islam*.
Non sono state ancora localizzate, per quanto riguarda le opere televisive, le sceneggiature di lavorazione complete de *La prise de pouvoir* e *L'età di Cosimo* (I p.), quella de *La lotta*, nonché, sempre che esistano, materiali sui progetti di *Diderot*, *Nièpce e Daguerre* e *Comenius*.
6. Anche se correttamente collocata dalla *voice over* nel XV secolo, questa scena si collega senza soluzione di continuità con le altre sui monaci benedettini della IV puntata de *La lotta*.
7. La maggiore durata di alcuni episodi de *La lotta* si spiega anche col fatto che – come mi ha detto Renzo – si ipotizzava in un primo momento di poterli distribuire come film autonomi, girando casomai ulteriori scene.
8. Jay Leyda, nel suo *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1964 (cap. VII, p. 205), parla di un utopico progetto didattico di Maksim Gorkij; secondo il resoconto di un giornalista statunitense che lo ha intervistato, Gorkij ha lavorato dal 1919 a «una serie di sceneggiature cinematografiche dove, con grande esattezza storica, si traccia la storia dell'uomo, dall'età della pietra attraverso il medioevo e la rivoluzione francese fino ai giorni nostri». La somiglianza con l'enciclopedia rosselliniana è evidente.
9. Questo saggio, qui riveduto e corretto, oltre che essere alla base dell'intervento al Convegno dell'Auditorium du Louvre (15-16 giugno 2001), è stato pubblicato in inglese in David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith (a cura di), *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, BFI Publishing, London, 2000; e in francese in *La télévision comme utopie*, cit.

Da *Atti degli Apostoli* ad *Anno uno*: l'immagine di Roma negli ultimi film di Rossellini

David Forgacs

In varie dichiarazioni e scritti Rossellini spiega di aver intrapreso il suo grande progetto storico non solo a causa della propria insoddisfazione nei confronti del cinema di puro intrattenimento, ma anche come reazione a ciò che considerava una crisi più generalizzata della civiltà moderna. In *Utopia autopsia 10^{10}* (1974), ad esempio, scrive che tutte le civiltà si evolvono e cadono in declino come quella dell'antica Roma, e che la nostra civiltà è attualmente in fase di declino. Avendo percorso un cammino da autodidatta, Rossellini tenta, con il fervore del neofita, di fare proseliti utilizzando la televisione per ricostruire la storia della civiltà. In *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave* (1977) sostiene che la televisione, sotto la tutela del monopolio statale e con un solido mandato didattico, può realizzare le proprie potenzialità di democratizzazione della conoscenza mediante l'insegnamento attraverso la visione[1]. Bisognerebbe, secondo Rossellini, utilizzare la televisione in modo tale che essa contribuisca a contenere la marea montante del consumismo e del declino culturale, mostrando al pubblico di massa la storia del progresso tecnico e culturale e l'evoluzione del pensiero moderno.

«La nostra civiltà» significa qui la civiltà occidentale, e in particolare europea. Come sottolinea Geoffrey Nowell-Smith, il concetto di civiltà per Rossellini è centrato in prima istanza sul Mediterraneo come culla della civiltà egizia, greca e romana[2]. Da lì la civiltà occidentale si è diffusa attraverso il Medioevo e il Rinascimento europei e poi, con una serie di movimenti diretti verso l'esterno, attraverso le grandi esplorazioni, le rivoluzioni scientifiche in Gran Bretagna, Germania, Francia e Italia, l'illuminismo francese, la rivoluzione industriale e quella tecnologica. È vero che Rossellini aveva in mente di fare film anche sulla storia dell'Islam, sulla colonizzazione dell'America centrale e meridionale e sulla rivoluzione americana, ma considerandole come estensioni della cultura mediterranea o europea. Il progetto televisivo non contempla neppure film sulle civiltà e le culture indigene dell'Asia (nemmeno della Cina e del subcontinente indiano, nonostante l'interesse etnografico che Rossellini ha mostrato negli anni '50 per l'India), dell'Australia o delle Americhe precolombiane. Le uniche eccezioni sembrano essere il progetto di un film sul-

Roberto Rossellini a Roma

la storia del Giappone (citato da Rossellini nell'intervista a «Nuestro Cine» del gennaio 1970 con Francisco Llinás e Miguel Marías) e quello di un film sulla vita di Mao Zedong[3], nonché la scena di un alchimista cinese che lavora in un monastero francescano inserita ne *L'età del ferro*.

Per Rossellini, il fulcro della civiltà europea è Roma. Non che sottovaluti altri centri di diffusione in epoche sia anteriori sia posteriori, come Gerusalemme, Atene, Firenze e Parigi, ma è Roma la vera epitome della continuità della civiltà europea, grazie alla sua transizione da centro di un impero secolare, che comprende tutta l'Europa e il Mediterraneo, a sede della Chiesa cattolica. Roma ha assorbito la cultura dell'antica Grecia, così come dell'Etruria; in seguito ha assimilato il cristianesimo irradiandone l'influsso sul resto d'Europa, e ha lasciato le sue tracce nelle lingue romanze, nelle missioni cristiane nel nord e nella tradizione culturale latina, diffusa dapprima all'epoca dei lunghi insediamenti coloniali e poi nel medioevo latino. Secondo la ricostruzione rosselliniana della storia della scienza, la separazione giudeo-cristiana fra cultura umana, da una parte, e natura e soprannaturale, dall'altra, è di primaria importanza. Rossellini ritiene sia questo ad aver consentito all'uomo di indagare sul mondo naturale e di conquistare un parziale controllo su di esso[4]. Di nuovo, è stata l'eredità romana a portare alla diffusione in Europa di tale atteggiamento inquisitivo e scientifico.

Per Rossellini la storia di Roma, oltre ad essere una storia di crescita ed espansione, è anche un emblema di declino e decadimento, implicando una serie di conflitti fra decadenza materialistica e virtù politica e spirituale. L'antica Roma simboleggia la precarietà delle civiltà in generale e le corruzioni di una civiltà eccessivamente materiale in particolare. Nel periodo dei Cesari queste ultime prendono la forma di sontuosi sfoggi di ricchezza, polarizzazione sociale, lascivia e malgoverno. A ciò si contrappongono (nell'era paleocristiana) le missioni apostoliche e successivamente (tardo impero) l'insegnamento dei padri della Chiesa. Il politeismo dei romani e l'economia fondata sulla schiavitù vengono contrastati dal monoteismo cristiano e dalla fede nell'uguaglianza e nel lavoro libero. *Vanina Vanini* (1961) può essere considerato un'ideale continuazione di tale concetto in un'epoca molto posteriore, il primo '800. Il film, al pari dell'omonimo racconto di Stendhal (1829), esprime il pensiero liberale di stampo risorgimentale per cui Roma si sarebbe corrotta sotto il potere secolare dei papi, mentre la Chiesa, almeno prima dell'ascesa al trono papale di Pio IX (1846), rappresenterebbe nella società una forza essenzialmente reazionaria. In Vanina (Sandra Milo), annoiata dagli aristocratici corteggiatori romani, scatta un'attrazione immediata per il giovane e bel carbonaro Missirilli (Laurent Terzieff), mentre suo padre Asdrubale (Paolo Stoppa) è divenuto da tempo un membro assolutamente cinico della corte papale.

I

La prima rappresentazione metaforica dell'antica Roma come luogo di decadenza si trova nel quinto e ultimo episodio degli *Atti degli Apostoli* (1968), quando Paolo (Edoardo Torricella), dopo essere stato arrestato a Gerusalemme, viene portato a Roma per il processo (la data storica è il 60 d.C., durante il regno di Nerone). Le scene sono state girate nella campagna a nord di Roma e a Ostia Antica. Al suo arrivo, Paolo incontra sulla strada fuori della città tre cristiani che denunciano la condizione di Roma.

> *I uomo*: La virtù in questa città è rimasta inghiottita, affogata nella immensa ricchezza che ha accumulato. Il lusso è piombato su Roma come una maledizione: sembra la vendetta del mondo povero, ingenuo e fiero che essa ha sottomesso. Con la ricchezza sono ingigantite le ambizioni, le avidità, il lusso smodato e la sete di potere. [...]
> *III uomo*: Certo, accumulano denaro portando i morti al rogo, gli schiavi all'asta e svuotano le tasche di questi degeneri figli di Romolo. E così in poco tempo si possono permettere il lusso di offrire spettacoli gladiatori, e quando il popolo lo vuole, per farsi belli col pollice verso decidono di morte! Accumulano altro oro e vivono nel vizio. Poi tornano a casa. [...]
> *II uomo*: La pudicizia è morta!
> *I uomo*: Questo lo dice anche mio padre. Egli dice che la pudicizia abitava la terra quando una gelida spelonca riuniva, sotto un'ombra comune, il fuoco, i Lari, il gregge e il pastore, mentre la moglie montanara preparava, con fronde e paglia, un giaciglio silvestre e offriva ai poppanti le mammelle rigonfie... Ma ora la pudicizia è morta!
> *III uomo*: Questi folli uomini non sanno né vedere né riconoscere Dio, che pur

sempre è manifesto davanti a tutti... Eppure questi uomini non lo sanno vedere. Essi si vantano di essere sapienti, ma sono stolti! Hanno sostituito la gloria di Dio incorruttibile con immagini di uomini mortali, di uccelli, di quadrupedi, di rettili...
II uomo: La loro gola è sepolcro spalancato, usano della lingua per ingannare, hanno dentro le labbra veleno di vipera, la loro bocca è piena di maledizioni e di amarezze, hanno i piè veloci per versare sangue.
I uomo: Ed è per questo che Dio li ha abbandonati alle loro turpi passioni!
Paolo: Io provo una grande tristezza ed un continuo dolore in cuor mio. Sembrano tanto lontani, tanto lontani da Dio, eppure Egli li cerca uno ad uno perché anche essi siano del suo gregge. I desideri del mio cuore e le mie preghiere a Dio sono affinché essi vengano salvati!

Per questi dialoghi la fonte più ovvia sta nelle *Satire* di Giovenale, scritte agli inizi del II secolo, una cinquantina di anni dopo il processo e la morte di Paolo. Giovenale descrive i propri contemporanei come adoratori della ricchezza più di ogni altra cosa («quandoquidem inter nos sanctissima divitiarum/maiestas»; «molto più sacra è fra noi sua Maestà il Denaro»)[5] e denuncia l'abbandono del pudore («habeat iam Roma pudorem»; «ritorni pudica Roma»)[6]. In questa scena, il discorso sull'età d'oro dell'innocenza, quando il pudore era ancora vivo, è praticamente una traduzione dei primi nove versi della sesta *Satira* di Giovenale:

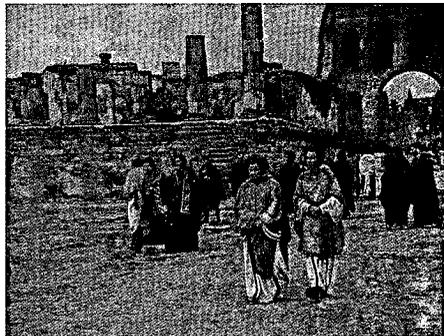
Io credo realmente che, durante l'età di Saturno, la Pudicizia abitò sulla terra e si mostrò per lungo tempo agli uomini, quando una gelida spelonca offriva un modesto asilo e insieme riuniva sotto un'ombra comune il fuoco, i Lari, il gregge e lo stesso pastore. La moglie montanara preparava allora un silvestre giaciglio con fronde e paglia e pelle di animali della sua terra, così diversa, o Cinzia, da te, e da te pure, cui bastò la morte d'un passero a turbare gli occhi lucenti; offriva ai suoi grassi poppanti le mammelle rigonfie[7].

La diffusione del cristianesimo a Roma attraverso gli apostoli viene rappresentata brevemente anche verso la fine del terzo episodio de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, trasmesso per la prima volta dalla RAI nel 1970. In questo caso, l'indebolimento dell'egemonia imperiale di Roma viene collegato dalla voce fuori campo all'espansione del cristianesimo – che, come l'ebraismo, è una religione monoteistica fondata su un'etica dell'uguaglianza e sul rifiuto della schiavitù – nella colonia romana in Palestina e, contemporaneamente, allo sviluppo di una meccanizzazione industriale, sotto forma di mulini ad acqua, da parte delle culture barbare nel settentrione: «Il progressivo sviluppo del cristianesimo, il timido apparire delle prime rozze macchine, modifica lentamente il mastodontico apparato dell'impero romano che comincia a scricchiolare in più punti». Il rifiuto dei romani di queste innovazioni che minacciano il loro potere viene rappresentato nella scena finale dell'episodio, in cui un giovane patrizio persuade un imprenditore innovativo a smettere di impiegare lavoro libero e nuove macchine.

II

In linea con la rappresentazione della decadenza di Roma negli *Atti degli Apostoli* è quella di *Agostino d'Ippona* (1972), ambientato nella Roma di 350 anni dopo, all'epoca del saccheggio di Alarico e dei Visigoti (410). Qui le fonti principali sono i testi di Agostino stesso, in particolare due sue lettere (*Epistolae* 137 e 138), e i primi dieci libri del *De civitate Dei*, scritti a partire dal 413 per contestare l'accusa che il saccheggio fosse conseguenza della cristianizzazione dell'Impero (nel 389 l'imperatore Teodosio I aveva abolito la venerazione degli antichi dèi di Roma decretando il cristianesimo religione ufficiale). In *Agostino d'Ippona* la tesi secondo la quale la predicazione cristiana dei valori dell'umiltà e della fraternità avrebbe indebolito la città, rendendola vulnerabile alle razzie dei barbari, viene esposta dal patrizio Volusiano (Cesare Barbetti), ma viene recisamente contestata da Agostino (Dary Berkany) sia in una conversazione privata sia, successivamente, nel suo sermone pubblico:

> La corruzione è la vera ragione della debolezza dell'impero. [...] Quando un uomo costruisce, pone pietra su pietra; quando un uomo distrugge, rovina queste pietre l'una sull'altra. Quello che un uomo ha fatto, l'altro lo sfascia. Questa fine, questa dissoluzione, può toccare anche a Roma. Ma la fine è già venuta? Roma, come tutte le cose mortali, è stata fondata da Dio e nulla di ciò che Dio crea perisce senza la sua volontà!

In seguito, la metafora dell'edificio che rovina («quando un uomo distrugge, rovina queste pietre l'una sull'altra») contenuta in questo discorso si incarna letteralmente nella sequenza in cui, attraverso due inquadrature consecutive, si vede il tempio pagano sulla piazza principale di Ippona prima intatto, e poi (dopo un intervallo segnalato da una dissolvenza in nero) caduto in rovina. Per rendere esplicito l'argomento visivo, alla fine della sequenza uno degli uomini che cammina verso il tempio commenta: «Il nostro mondo crolla. Quattro anni fa, quando venni l'ultima volta ad Ippona, questo tempio era ancora in piedi. Oggi non è che una rovina». Rossellini realizza questa sequenza semplicemente eliminando una

parte del trucco utilizzato in varie scene ambientate in questa piazza, ovvero la ricostruzione dipinta della parte superiore del tempio. Quest'ultima quindi viene tolta, rivelando il luogo reale del sito archeologico in cui è stata girata la scena (Ercolano).

Si consideri come in questa sequenza viene impiegato il luogo. Da una parte, ciò che stiamo guardando è l'ambientazione immaginata per un'azione che appartiene alla finzione, per quanto concepita come plausibile ricostruzione storica. All'interno della finzione, ci viene chiesto di credere che stiamo guardando la piazza di una provincia romana del V secolo. Nella finzione, la transizione dal tempio intatto al tempio in rovina ha la funzione di trasmettere significati figurati e metaforici: la decadenza delle cose mortali, la corruzione del potere temporale, le potenzialità che ha il cristianesimo di rinnovare una civiltà in declino. D'altra parte, ciò che vediamo di fatto sulla pellicola, una volta eliminata la sezione artificiale dell'immagine, è un luogo *reale*, Ercolano, ripreso nel 1972: strade e antichi edifici romani non stanno lì soltanto come ambientazione della finzione o per dare atmosfera, ma per "essere se stessi", per comunicare, attraverso la loro presenza materiale, informazioni sul passato; essi vengono ripresi dalla mdp e utilizzati in modo probatorio, come tracce di una civiltà precedente. Ciò fa scaturire un secondo ordine di significati.

In altre parole, qui possiamo distinguere due tipi di "immagine di Roma": l'immagine di Roma come rappresentazione figurativa (che in questo caso comunica metonimicamente l'idea di una grande civiltà in declino) e l'immagine come immagine fotografica, come documento letterale (di reali edifici romani davanti alla mdp). Esse corrispondono più o meno alle funzioni di connotazione e di denotazione dell'immagine descritte da Roland Barthes. La manipolazione dell'inquadratura fatta da Rossellini crea nello spettatore una tensione ontologica fra il luogo della finzione e il luogo filmato, generando una incredulità funzionale all'intento didattico del regista. Egli vuole che lo spettatore si accorga del trucco, che comprenda il passaggio da un'inquadratura all'altra come una cruda letteralizzazione delle parole di Agostino sulla rovina delle civiltà. Per renderci conto di quanto ciò sia insolito, possiamo confrontarlo con la manipolazione dell'immagine in *Gladiator* di Ridley Scott (*Il gladiatore*, 2000): qui l'immagine generata al computer viene impiegata, in modo molto simile al *glass shot*[8] di Rossellini, per "ampliare" un'inquadratura parzialmente occupata da un set o da un luogo fisico reale (filmato per esempio a Malta o in Marocco). La differenza essenziale sta nel fatto che la fusione fra immagine generata al computer e luogo filmato è destinata ad incrementare l'effetto di illusione a beneficio dello spettacolo, mentre Rossellini, spogliando l'immagine del supplemento illusorio, mette a nudo l'artificio stesso, attirando quindi l'attenzione sulla presenza ontologica di un luogo non alterato.

Nell'insieme, le scene girate in esterni di *Agostino d'Ippona* costituiscono un buon esempio della doppia funzione del luogo e della dualità dell'immagine di Roma. A livello di finzione o di connotazione sembrano insolitamente vecchie e decrepite, cosa non sorprendente visto che, di fatto, sono documenti visivi denotativi di rovine romane nella Campania del tardo '900. Allo stesso modo, i sermoni di Agostino, ambientati, sul piano della finzione, nella Basilica Pacis di Ippona (Hippo Regius), sono stati filmati nel 1972 all'interno delle basiliche paleocristiane di S. Costanza (sec. IV) a Roma e di Castel Sant'Elia in provincia di Viterbo, a nord di Roma. Qui in particolare è stata girata l'ultima scena del film, dove vediamo Dary Berkany nel ruolo di Agostino, seduto, con dietro di sé la figura del Cristo in trono affrescata sull'abside. Seduti accanto a lui sono quattro attori vestiti da sacerdoti, due per parte, ciascuno dei quali sta davanti alla figura dipinta di un santo che, a sua volta, affianca il Cristo. Nell'ultima inquadratura Agostino solleva le braccia, piegandole entrambe al gomito, riproducendo così esattamente la postura delle figure affrescate alle sue spalle. Non credo che l'effetto voluto fosse che il luogo reale "desse autenticità" alla recitazione degli attori (oltretutto, gli affreschi appartengono a un periodo molto posteriore – il tardo XI secolo – rispetto a quello rappresentato nel film). L'effetto è semmai opposto, dato che la ripetizione esplicita del gesto dell'affresco da parte dell'attore problematizza la ricostruzione della finzione, smascherando il divario (nel tempo e per statuto ontologico) fra luogo reale come prova di una civiltà tramontata e finzione che vi si svolge.

III

Il tema del declino di Roma viene ripreso in *Leon Battista Alberti: l'Umanesimo*, terzo episodio de *L'età di Cosimo de' Medici*, trasmesso per la prima volta dalla RAI nel gennaio 1973. «Dov'è a Roma l'antico splendore?», chiede Alberti (Virginio Gazzolo) al compagno del viaggio verso Roma, l'architetto e scultore fiorentino Bernardo Rossellino. «Firenze, Venezia, Ferrara, Milano, Genova vivono e splendono. Roma sembra morta.

Che cosa è rimasto?». Rossellino risponde: «Ruderi, capre, botteghe abbandonate e briganti». La fiaccola della civiltà è ormai passata, nel Rinascimento, alle città-stato dell'Italia settentrionale e centrale e in particolare, sotto il governo di Cosimo, alla Repubblica fiorentina, che ha reinvestito la propria ricchezza nel bene comune piuttosto che in futili lussi o in guerre, come alcuni degli stati vicini, mentre Roma è caduta nel degrado. Alberti attribuisce questo degrado al malgoverno della città durante il medioevo e all'incuria degli antichi monumenti di Roma. Il rimedio è il ritorno al modello classico della città e un'attenta conservazione del patrimonio architettonico, che potrà fornire modelli agli architetti e ai costruttori contemporanei. Più in generale, egli attribuisce il declino di Roma a una crisi di valori, e per quest'aspetto la tesi del film è molto simile a quella di *Agostino d'Ippona*. Da buon umanista con una forte sensibilità architettonica, Alberti cita una descrizione materiale di Roma fatta nel V secolo da Zaccaria, vescovo di Mitilene sull'isola di Lesbo, e riportata nella cronaca di Michele Siriaco nel tardo XII secolo. Là dove Rossellino vede soltanto «ruderi e capre», una volta c'era una città fiorente:

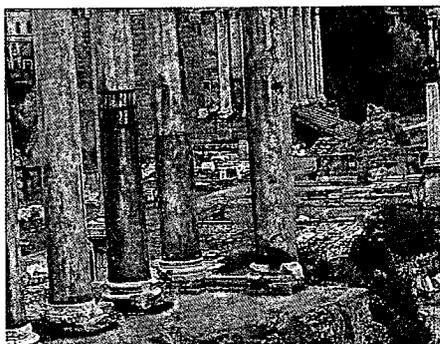
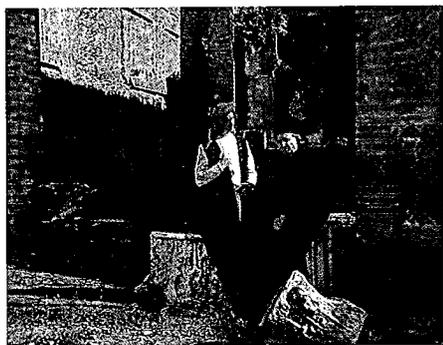
> Vi erano due grandi campidogli, 80 idoli d'oro e 64 d'argento, vi erano più di 1.700 case che appartenevano a famiglie ricche e potenti e 46.000 case di cittadini, più di 3.000 statue di bronzo, circhi e teatri e 56 bagni. La circonferenza della città era di 40 miglia e misurava 12 miglia da oriente ad occidente.

Roma, continua Alberti, riuscirà a risorgere se avrà «un principe, un architetto e dei cittadini che siano fedeli all'antica virtù». Il principe appare nelle vesti del papa Nicola V, eletto come successore di Eugenio IV nel 1447, e ricordato dalla posterità per la sua dedizione alla conservazione dei monumenti, ai lavori di ricostruzione e alla pavimentazione delle strade di Roma. L'architetto è Alberti stesso, invitato dal papa a progettare un piano di ricostruzione:

> Ho ereditato questa antica città dalle mani della provvidenza, e desidero riparare ai torti che il tempo e la malvagità le hanno fatto. Roma è un cumulo di rovine, trascurate da secoli, spesso covo di ladri, briganti e miserabili. La sera la gente dabbene ha paura di avventurarsi per le strade, e il pensiero che più mi turba è che assieme alle mura, alle lapidi, alle statue e ai monumenti venga distrutta una grande civiltà. Ti ho chiamato affinché tu mi possa aiutare a prendermi cura di Roma. Dovrai propormi i giusti rimedi.

La scena finale del film, in cui l'ormai vecchio Alberti e il giovane Lorenzo de' Medici visitano Roma su invito del nuovo papa Sisto IV (eletto nel 1471), è una sorta di sintesi degli scritti di Alberti sulla famiglia, l'architettura e il buongoverno. È qui però che viene esposta l'idea di fondo del film, ovvero che il futuro della civiltà moderna – e quindi delle città in cui quella civiltà può fiorire – sta nelle mani non di filosofi scolastici o

di prìncipi intenti a dimostrare la propria ricchezza o superiorità militare, ma di individui pratici, capaci di mettere a frutto la propria intelligenza umana per riconciliare scienza e arte, e di prìncipi abbastanza saggi da badare agli interessi delle proprie città e dei cittadini, costruendo rettamente e agendo per il bene comune. I monumenti dell'antica Roma, fra cui Alberti e Lorenzo de' Medici si trovano, vengono utilizzati per esprimere visivamente questo messaggio, soprattutto nell'unica inquadratura che enfaticamente interrompe il piano-sequenza del monologo di Alberti per mostrare il Foro:

> Quando si è intelligenti si può costruire, quando si è folli si distrugge. Guarda là [stacco sul Foro], e guarda noi. Ti sei mai chiesto perché viviamo un periodo di tanta novità, così fervido di opere e ricco di intelligenze? Perché da molti oggi si onora l'intelligenza.

IV

Fra *Atti degli Apostoli* (1968) e *Agostino d'Ippona* (1972), Rossellini intendeva fare un film su Caligola, l'imperatore romano al potere dal 37 al 41 d.C. Di questo progetto sopravvivono due diversi trattamenti: uno inedito in francese, scritto da Jean Gruault, intitolato *Journal intime de Caligula*, l'altro in italiano, una versione più elaborata suddivisa in scene numerate, pubblicato in appendice al libro del 1972 di Pio Baldelli su Rossellini. Quest'ultimo espresse il proprio entusiasmo in interviste rilasciate fra il 1970 e il '71, ma il film non andò mai in produzione. Il progetto, tuttavia, è interessante per una serie di ragioni.

1) In primo luogo, nell'intervista rilasciata a Baldelli nell'aprile 1971 Rossellini stesso suggerisce che il film avrebbe dovuto collegarsi con *Atti degli Apostoli* e con *La lotta dell'uomo* perché Roma era il terreno dove si era svolta la grande trasformazione storica rappresentata dal primo cristianesimo: «La terra, la civiltà dove poi questo cambiamento si è verificato è Roma. Ecco perché ho preparato il *Caligola* che spero di fare»[9]. Tale dichiarazione è coerente con la considerazione, spesso ripetuta da

Rossellini negli anni '70, per cui i suoi film storici avrebbero dovuto essere visti non nell'ordine in cui erano stati fatti ma in quello degli eventi storici in essi rappresentati. Il regno di Caligola aveva preceduto quello di Nerone (54-68), durante il quale aveva avuto luogo il processo di Paolo a Roma. Il film, quindi, avrebbe contestualizzato l'ultimo episodio degli *Atti degli Apostoli.*

2) In secondo luogo, e a giudicare dalle apparenze, nel progetto del *Caligola* il rapporto con il tema della decadenza e della corruzione è più ambivalente che negli altri film in cui troviamo rappresentazioni dell'antica Roma. Da un lato, stabilisce con questi affinità tematiche evidenti, particolarmente grazie alla denuncia della decadenza romana: i brani degli *Atti degli Apostoli* citati sopra, fra cui la traduzione dei versi di Giovenale, vengono riprodotti quasi testualmente nelle scene 49 e 55 della sceneggiatura del *Caligola* pubblicata da Baldelli in cui, in modo piuttosto implausibile, il lamento per il pudore perduto viene recitato da un ubriaco in una taverna; qui compaiono, proprio come in *Agostino d'Ippona*, travestiti che sono utilizzati come sintomo del declino dei *mores*[10]. Dall'altro lato, però, il progetto è straordinariamente dissimile dagli altri film, soprattutto per il contenuto esplicitamente erotico. Mentre la maggior parte dei film storici realizzati da Rossellini dopo il 1960, con l'eccezione di *Vanina Vanini* e, in qualche misura, de *La prise de pouvoir par Louis XIV* (*La presa di potere di Luigi XIV*, 1966), sono carenti di sensualità e, nella maggior parte dei casi, si concentrano su figure maschili ascetiche e sagge, il testo del *Caligola* è pervaso di sensualità e, nonostante tratti anch'esso principalmente di un uomo, questi si comporta in modo eccentrico e si circonda di donne lascive. Nella scena di apertura Livilla, la sorella di Caligola, fa un bagno con la bella e giovane schiava Arria; seguono varie scene erotiche fra le due donne, così come scene in cui Caligola seduce Livia Orestilla, la sposa di Caio Piso, nel giorno delle nozze, o in cui consuma l'incesto con l'altra sorella Drusilla. In altre parole, il film progettato sembra costituire allo stesso tempo una condanna morale della corruzione di Roma e una ricreazione voyeuristica dei suoi trasgressivi piaceri sensuali. Vale la pena ricordare, a questo punto, che già nel 1947 Rossellini aveva sinteticamente prospettato al rappresentante europeo di Selznick un film sulla sanguinaria Messalina, la terza moglie di Claudio, che aveva regnato fra Caligola e Nerone[11]. Secondo i ricordi di Gruault, Rossellini parlava entusiasticamente di fare un film su Caligola fin dal 1962, dicendo che per la parte dell'imperatore voleva Alberto Sordi e che il film sarebbe stato un successo commerciale. Sordi aveva già interpretato Nerone in *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956) accanto a Gloria Swanson nel ruolo di Agrippina, Brigitte Bardot in quello di Poppea e Vittorio De Sica in quello di Seneca. Da ciò si evince che il progetto, e il lato oscuro della storia romana, non erano per Rossellini un semplice interesse passeggero.

Sul set di *Agostino d'Ippona*

3) In terzo luogo, la sceneggiatura pubblicata da Baldelli offre un'interpretazione molto stravagante della figura di Caligola, non corroborata, per quanto ne so, da alcuna ricerca storica sull'imperatore. Secondo la sceneggiatura le eccentricità dell'imperatore, dalla seduzione di Livia Orestilla il giorno delle nozze all'ordine di servire al banchetto auree portate incommestibili, dalla nomina del cavallo a console fino all'ordine dato all'esercito, in attesa sulla spiaggia, di raccogliere conchiglie anziché invadere la Britannia, sono tutte provocazioni intenzionali mirate a mettere in ridicolo le istituzioni imperiali per suscitare una reazione popolare e restaurare la repubblica a Roma. Tale interpretazione delle azioni di Caligola è molto più esplicita nella sceneggiatura pubblicata da Baldelli che nella precedente versione di Gruault, il *Journal intime*.

L'ipotesi che Caligola non fosse pazzo e neanche un semplice tiranno crudele non era nuova. Nel corso del XX secolo una serie di storici, fra cui Hugo Willrich, J.P.V.D. Balsdon e Arnaldo Momigliano, avevano messo in discussione la fondatezza della fonte più autorevole – la vita dell'imperatore scritta da Svetonio circa ottant'anni dopo la sua morte –, avvertendo che vi erano molte esagerazioni, distorsioni e invenzioni, che riflettevano il punto di vista ostile di Seneca, contemporaneo di Caligola, e più in generale del Senato, i cui privilegi l'imperatore aveva ripetutamente attaccato e con cui Svetonio stesso si identificava fortemente. Nel dramma di Albert

Camus, completato nel '44 (ma la prima stesura risale al 1937), Caligola non è pazzo bensì spietatamente logico nell'agire una volta compreso, alla morte della diletta Drusilla, che «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (atto I, sc. IV). Sostenendo che ciò gli dà libertà completa di agire come gli pare, finisce per compiere una serie di assassinii e torture che in ultima istanza fanno precipitare la resistenza di Cherea (Cassius Chaerea, il pretoriano che assassinò Caligola nel 41) nel nome di un altro sistema di valori, ovvero la convinzione che la libertà individuale di agire va temperata con il riconoscimento del valore della vita e della felicità degli altri. Il Caligola del progetto rosselliniano tuttavia non assomiglia a nessuna di queste figure: è mosso da simpatie repubblicane e rimane disgustato dal proprio incesto con Drusilla (dà ordine che venga uccisa subito dopo).

Viene la tentazione, in effetti, di ipotizzare che questo *Caligola* non realizzato, con la sua tensione fra il fascino dell'erotismo e una negazione ascetica e moralistica della sensualità, avrebbe potuto costituire la messa in scena di una spaccatura interiore di Rossellini stesso, diviso fra edonismo e ascetismo, materia e spirito, prodigalità artistica e sobrietà estetica. Questi due lati del suo carattere sono già stati oggetto di commento da parte di amici e biografi, e Federico Fellini ha notoriamente suggerito che, sposando il progetto didattico, Rossellini metteva in atto una repressione e negazione del proprio lato edonistico[12]. Baldelli stesso sostiene[13] che la «sacrosanta chiaroveggenza» del Caligola di Rossellini è la stessa di alcuni personaggi di diversi film precedenti: presumibilmente figure come Fra' Ginepro in *Francesco giullare di Dio* (1950) e Irene in *Europa '51*. Viene altresì la tentazione di considerare l'interpretazione pro-repubblicana di Caligola, in cui ad esempio viene enfatizzato il suo tentativo di rimettere in auge le elezioni alle assemblee del popolo (*comitia*), come un riflesso del periodo post-sessantottesco che ne aveva visto il concepimento. Ritengo però che queste congetture debbano rimanere tali fino a che non disporremo di maggiori informazioni sulla sceneggiatura e sulla parte che vi ha avuto Rossellini. Egli stesso nel '71 dice a Baldelli: «Il *Caligola* è una sceneggiatura estremamente elaborata, *perché non l'ho fatta io.* Allora ogni tanto ci ritorno sopra, ci aggiungo qualche cosina, no?»[14]. D'altra parte, nell'intervista con Llinás e Marías (1970) egli parla dell'interpretazione spiccatamente politica di Caligola come se gli appartenesse *in toto*:

> Io ne faccio un personaggio un po' particolare. [...] Tutto quello che racconto è rigorosamente storico, però c'è sempre un piccolo margine di interpretazione del personaggio: per me, Caligola [...] è un repubblicano. [...] La mia opinione è che abbia commesso queste pazzie per sminuire il concetto di Impero agli occhi dei romani[15].

Che il responsabile dell'interpretazione repubblicana di Caligola fosse Rossellini si desume anche da varie annotazioni inedite che aveva fatto sul film e che ora si trovano nell'archivio personale di Adriano Aprà. Fra

queste ci sono una sinossi di tre pagine, intitolata *Scaletta per Caligola*, e una singola pagina intestata *Per Caligola*, con un'interpretazione fondamentalmente psicologica del personaggio. Queste carte autografe sono senza data, ma si può arguire che siano state scritte all'epoca dell'intervista a «Nuestro Cine». Si riferiscono a Caligola come a «questo grande moralista», dicendo che il film racconterà «la vera storia di Caligola». Vi si trova inoltre il nucleo di un'idea di sceneggiatura non rilevabile in alcuno dei due trattamenti: quella di far iniziare il film con uno scavo archeologico in cui vengono scoperti documenti che rivelano "la verità su Caligola", mostrando che la sua reputazione era stata screditata da storici ostili. In una sua lettera, Jean Gruault mi ha confermato che l'idea di un Caligola repubblicano era di Rossellini, il quale la fondava sul brano di Svetonio che racconta il tentativo dell'imperatore di rimettere in auge i *comitia* e restaurare il diritto della gente al voto. Gruault aggiunge che Rossellini rifiutò il suo *Journal intime* e commissionò a qualcun altro il trattamento più elaborato poi pubblicato da Baldelli. «Ce n'était pas ce que voulait Roberto et il a fait écrire l'autre texte (que j'ai traduit) par un de ses amis – lequel, je l'ignore. Roberto avait beaucoup d'amis qu'il embarquait dans divers projets dont la plupart s'évanouissaient en fumée».

Secondo Tag Gallagher[16], Rossellini alla fine abbandonò il progetto perché non era riuscito a farlo produrre dalla televisione (la RAI lo considerava troppo scottante) e anche perché aveva rifiutato una successiva offerta, da parte di un produttore americano, di farne un film per il cinema con Dustin Hoffman. In seguito passò l'idea al nipote Franco Rossellini che ha coprodotto con la Penthouse Productions la famigerata versione (USA/Italia, 1979) con Malcolm McDowell nella parte di Caligola. Qui, tuttavia, è stata utilizzata una sceneggiatura completamente diversa; originariamente di Gore Vidal, anche se fortemente modificata nella versione definitiva, sconfessata sia da Vidal sia dal regista, Tinto Brass. Il concetto di un Caligola sostanzialmente repubblicano è assente, e il protagonista è dominato da un sadismo gratuito e un appetito sessuale polimorfo che lo allontanano notevolmente dalla versione proposta da Rossellini.

V

Per finire, vorrei spostarmi al XX secolo ed esaminare l'immagine di Roma in *Anno uno* (1974), in particolare confrontandola con altre rappresentazioni rosselliniane della storia recente della città. Questo film era destinato alla distribuzione in sala, non alla televisione, anche se, come hanno osservato vari commentatori, stilisticamente, e per il periodo in cui è stato prodotto, appartiene al ciclo dei film televisivi e al loro modo di esporre le idee. A parte la sequenza di apertura, dove una cittadina non identificata viene distrutta da un raid aereo, e la memorabile sequenza della visita di De Gasperi a Matera, gran parte del film è girata in interni,

e si affida molto ai dialoghi, in particolare tra De Gasperi (sapientemente interpretato da Luigi Vannucchi) e altre persone, che occasionalmente replicano ma più spesso ascoltano in silenzio.

Ancora una volta, come nei film ambientati nell'antichità, immagini di Roma figurative e connotative vengono contrapposte a immagini letterali e denotative. Sul piano metaforico Roma funziona, nella trama, come il crogiolo in cui, dopo il fascismo, viene forgiato il nuovo Stato italiano. De Gasperi a Roma rappresenta la raggiunta unione delle differenze sia geografiche che politiche. In termini geografici, come egli stesso dichiara al principio del film, Roma è il luogo in cui è disceso dal nativo Trentino per impegnarsi nella politica, e quello in cui è stato arrestato come dirigente del Partito Popolare e incarcerato a Regina Coeli. Alla fine del film, ritiratosi dalla politica attiva, sale su un treno per tornarsene a nord, in realtà per andare a morire. Il fatto che intraprenda un viaggio da Roma verso il mezzogiorno, per visitare Matera al tempo della riforma fondiaria (1950), lascia trapelare l'immagine di un politico che non si isola nella capitale ma è teso a sentire il polso della nazione: dice alla folla che è venuto per ascoltare i loro problemi e imparare. In termini politici, come primo leader della Democrazia Cristiana dopo la sua rifondazione nel 1943, lungo tutto il film presenta il partito come l'indispensabile cemento di una nuova alleanza democratica antifascista, la garanzia che questa potrà guardare avanti (senza tornare a un revival del vecchio e corrotto sistema partitico prefascista) ed esprimere un pluralismo genuino, mantenendosi negli anni della guerra fredda al centro fra gli identici opposti di un possibile totalitarismo comunista e di un'apertura reazionaria del Vaticano a elementi neofascisti.

Le immagini denotative di Roma sono state filmate nell'estate del 1974 e poi "mascherate" in modo da apparire connotativamente "come se" fossimo nel periodo dal 1944 al 1953. Agli interni, così come ai costumi, è stata data una spolverata d'epoca: vecchi mobili, apparecchi radio degli anni '40. Dalle strade sono stati tolti segnali moderni e automobili, in modo da dare l'immagine fittizia di un periodo precedente: vediamo ufficiali delle SS radunare dei civili a piazza Barberini per il lavoro coatto, e sostenitori del Fronte Popolare sventolare bandiere su un furgone che gira intorno alla statua di Garibaldi sul Gianicolo, durante la campagna elettorale del '48. In quasi ogni altro regista tali contraffazioni in esterni reali sarebbero passate inosservate, mentre in Rossellini colpiscono a causa della sua costante consapevolezza dei significati suggeriti dalla particolarità dei luoghi, e anche perché ci troviamo davanti alle strade e agli interni della stessa città in cui aveva girato, circa trent'anni prima, un film che costituisce quasi un documento visivo della vita romana durante l'occupazione. Infatti, il ricordo che ha lo spettatore di *Roma città aperta* (1945), nonché dell'episodio romano di *Paisà* (1946), conferisce alla pri-

Giovanna Ralli, Leo Genn, Sergej Bondarčuk e
Roberto Rossellini sul set di *Era notte a Roma*

ma parte di *Anno uno*, ambientato durante l'occupazione tedesca e dopo la liberazione di Roma (giugno 1944), una strana qualità. L'aspetto e la sensazione di fittizio sono molto evidenti, come nella maggior parte dei film ambientati nel passato o in costume, ma tale aspetto e tale sensazione vengono cancellati dalla spettrale presenza-assenza dei due film precedenti. *Anno uno*, inoltre, evoca il ricordo di un'altra opera di Rossellini, girata nel 1960 ma ambientata nella Roma del tempo di guerra: *Era notte a Roma*, il primo film in cui si fa un uso sistematico dello zoom telecomandato e quindi, sul piano stilistico, un precursore fondamentale dei film televisivi. *Anno uno* è dunque la quarta rappresentazione della Roma in tempo di guerra fatta da Rossellini.

È superfluo dire che la resa figurativa della città, e il modo in cui il film la presenta come centro geografico e politico del nuovo Stato, sono tendenziosi, proprio al pari della rappresentazione del ruolo di De Gasperi, giustamente criticata all'uscita del film in quanto manipolazione della verità storica volta a creare un mito fondante della repubblica favorevole ai democristiani e sfavorevole alla sinistra. Con il film si dà una versione della storia italiana del dopoguerra in cui sembra siano state determinanti le azioni di una manciata di politici di Roma, mentre i movimenti di massa, le battaglie locali e la richiesta di devoluzione del potere alle regioni periferiche vengono svuotati di significato. A me sembra, tuttavia, che l'a-

spetto più interessante di questo film non sia il pregiudizio sulla storia nazionale, che è trasparente, bensì il modo in cui esso si inserisce in una serie di rappresentazioni rosselliniane della Seconda guerra mondiale, e in particolare di Roma.

Il rapporto tra questi film ambientati per intero o in parte nella Seconda guerra mondiale e gli eventi storici in essi ricostruiti è più problematico di quanto si potrebbe supporre. *Roma città aperta*, il più vicino nel tempo agli eventi, il più "scottante" e coinvolgente, quello che sicuramente ci dà, con le scene in esterni, il documento visivo più autentico dell'epoca (si pensi ai palazzi del Prenestino danneggiati dalle bombe, o alla scena della fucilazione di Don Pietro [Aldo Fabrizi] girata sul vero campo d'esecuzione di Forte Bravetta dove erano stati uccisi don Giuseppe Morosini e tanti altri antifascisti), è probabilmente anche quello che, a livello di racconto, inventa una leggenda e manipola il documento storico nel modo più evidente. Su ciò è già stato scritto, e io stesso me ne sono occupato in una mia monografia[17]: in breve, l'invenzione non è tanto una questione di falsificazione quanto di una particolare selezione e inquadramento di eventi e narrazioni. *Roma città aperta* esalta l'alleanza fra gruppi diversi all'interno del movimento della Resistenza, il ruolo positivo della Chiesa e le storie di eroi e martiri, minimizzando il ruolo delle spie e dei fascisti italiani, per non parlare delle peggiori atrocità perpetrate dai tedeschi durante l'occupazione. Per quanto positivo sia il ritratto del comunista, Manfredi (Marcello Pagliero), ritengo che i valori dominanti nel film siano quelli della carità cristiana sostenuti da Don Pietro, cui viene perfino consentito di suggerire a Pina (Anna Magnani) che la guerra potrebbe essere un castigo per la società troppo secolarizzata che trascura Dio. È questo l'aggancio con il tema della corruzione della *civitas terrena* articolato da Agostino.

Il terzo episodio di *Paisà*, nonostante la stucchevolezza del primo incontro tra Francesca (Maria Michi) e Fred (Gar Moore), se non altro allude – prima e dopo quella scena – alla condizione depressa in cui si trovava Roma qualche mese dopo la Liberazione, con l'inflazione smisurata, il mercato nero e la scarsità di contatti fra truppe alleate e popolazione locale. È una narrazione meno celebrativa di *Roma città aperta* e appare piuttosto come un commovente ritratto della mancanza di comunicazione e dell'incomprensione reciproca. La maggior parte dell'episodio è stata girata in studio (lo stesso Studio Capitani impiegato in *Roma città aperta*), cosicché vi è poco che possa costituire un documento visivo letterale della Roma dell'epoca, fatta eccezione per la sequenza di apertura, che utilizza materiale di repertorio, per la scena in cui Francesca sfugge a una retata di prostitute della polizia militare infilandosi in un cinema, e infine per l'inquadratura finale dei soldati americani davanti al Colosseo.

Più Rossellini si allontana dagli eventi bellici, prima con *Era notte a Roma* e poi con *Anno uno*, più recede l'immagine fotografica letterale del-

la Roma in tempo di guerra (nel primo è presente in vari inserti di materiale di repertorio, come ne *Il generale Della Rovere,* 1959, ambientato a Genova e a Milano in tempo di guerra; nel secondo è del tutto assente); parallelamente, però, emergono in superficie nuovi strati di memoria storica e con essi nuove immagini metaforiche della città in tempo di guerra. *Era notte a Roma,* al pari de *Il generale Della Rovere,* è stato girato quasi interamente in studio (a Cinecittà) e gran parte dell'azione è confinata in una soffitta. Il racconto, tuttavia, produce la sensazione di una città pervasa dalla paura di spie e delatori, questi ultimi incarnati soprattutto dal personaggio di Tarcisio. È anche il film in cui, tramite la radio, giunge la notizia (in un monastero) del massacro delle Fosse Ardeatine. Se *Roma città aperta* costituiva un racconto potente, ma in qualche modo detraumatizzato, della guerra a Roma – detraumatizzato perché escludeva questi ricordi – *Era notte a Roma* ritraumatizza il racconto riportando indietro i ricordi.

Ciò è vero anche per *Anno uno,* in cui l'attentato di via Rasella e la notizia via radio dell'eccidio delle Fosse Ardeatine figurano nella prima parte del film. È interessante il modo in cui Rossellini utilizza questi fatti: in termini drammatici sono presenti solo come sfondo, incidentalmente all'azione principale, ma, considerati in rapporto con il racconto politico e come mezzo per mobilitare la memoria collettiva del pubblico, sono assolutamente centrali. Non ci vengono mostrate riprese dell'attentato né della successiva sparatoria fra soldati tedeschi e attivisti dei GAP (Gruppi di Azione Patriottica), che avevano fatto esplodere la bomba. Questi fatti sono invece presenti a livello sonoro, dapprima in una scena in strada (realizzata con il trucco dello specchio nella parte superiore dell'inquadratura), poi come rumore di sottofondo, all'inizio dell'incontro fra De Gasperi, il comunista Giorgio Amendola e un leader del Partito d'Azione, che ha luogo anch'esso in una soffitta.

Il rumore in lontananza, tuttavia, dà ai due uomini l'opportunità di spiegare a De Gasperi (nel primo dei numerosi passaggi di esposizione storica piuttosto laboriosi) che si tratta di un'azione dei GAP e che l'occasione per l'attacco è la data: 23 marzo 1944, XXV anniversario della fondazione a Milano del movimento fascista.

Come si vede nel film subito dopo questa sequenza, e come è successo nella realtà, l'attentato di via Rasella e la rappresaglia alle Fosse Ardeatine esercitano una forte pressione sull'alleanza antifascista, rischiando quasi di spezzarla. Il film di Rossellini riesce a sfruttare questo fatto storico ai fini del racconto politico, suggerendo che è stato De Gasperi a fare da elemento di mediazione per ricostruire questa alleanza e a dare un contributo decisivo allo stato democratico del dopoguerra.

Per concludere su questi film sulla Roma moderna sottolineerei due punti.

1) I due film che trattano retrospettivamente e a distanza della Roma nella Seconda guerra mondiale – *Era notte a Roma* e *Anno uno* – riscrivono entrambi la rappresentazione, fatta in *Roma città aperta,* di una co-

munità antifascista unificata, mediante un tratteggiamento più negativo della divisione politica, in un caso, e dello spionaggio e del tradimento, nell'altro. Queste rappresentazioni non sono "più vere" della precedente, ma operano sottolineature diverse che corrispondono alle diverse possibilità di mostrare a seconda dei tempi. Se nel 1945, all'epoca della liberazione dell'Italia, sarebbe stato molto difficile mostrare il ricordo di una Resistenza divisa e di una popolazione demoralizzata e impaurita, nel 1974, dopo un quarto di secolo di polarizzazione fra democristiani e comunisti, sarebbe sembrato storicamente inadeguato dipingere il quadro retrospettivamente roseo di un fronte antifascista unito.

2) I film che rivelano questi strati nascosti della memoria collettiva hanno, tuttavia, un valore minimo come documenti visivi della guerra, anche se tale documentazione non è tra le loro funzioni precipue (malgrado i pochi brani di repertorio della versione per l'estero di *Era notte a Roma*). Il loro scopo principale, infatti, non è mostrare la città com'era all'epoca, ma reinterpretarne, a distanza, la storia bellica. Per questo la volontà rosselliniana, più volte espressa, di fare film storici per «mostrare, non dimostrare» è difficile da suffragare in un'analisi di questi due film tardi sulla Roma in tempo di guerra. Ciò che fanno entrambi, piuttosto, è dimostrare una tesi tramite una "giudiziosa" disposizione delle immagini.

Traduzione dall'inglese di Carla Scura

1. Roberto Rossellini, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave,* Fayard, Paris, 1977, p. 200.
2. Geoffrey Nowell-Smith, *North and South, East and West: Rossellini and Politics,* in David Forgacs, Sarah Lutton, e Geoffrey Nowell-Smith (a cura di), *Roberto Rossellini, Magician of the Real,* BFI Publishing, London, 2000, pp. 16-17.
3. Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films,* Da Capo, New York, 1998, p. 527.
4. Peter Brunette, *Roberto Rossellini,* Oxford University Press, New York, 1987, pp. 291-292.
5. Giovenale, *Satire,* I, Rizzoli, Milano, 1960 (VII ed., 2000), pp. 51-52.
6. *Id.*, II, p. 58.
7. Credo Pudicitiam Saturno rege moratam/in terris visamque diu, cum frigida parvas/praeberet spelunca domos ignemque Laremque/et pecus et dominos communi clauderet umbra,/silvestrem montana torum cum sterneret uxor/frondibus et culmo vicinarumque ferarum/pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius/turbavit nitidos extinctus passer ocellos,/sed potanda ferens infantibus ubera magnis (Giovenale, *Satire,* VI, 1-9, cit., p. 110).
8. Ovvero *maquette*: trucco che consente di aggiungere a una scena reale una parte di scena disegnata su vetro.
9. Pio Baldelli, *Roberto Rossellini,* Samonà e Savelli, Roma, 1972, p. 205.
10. *Id.*, pp. 358-368.
11. Su questo progetto cfr. R. Rossellini, *Il mio metodo,* a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1997, p. 122.
12. Federico Fellini, *Fare un film,* Einaudi, Torino, 1980, pp. 46-47.
13. P. Baldelli, *Roberto Rossellini,* cit., p. 187.
14. *Id.*, p. 235.
15. R. Rossellini, *Il mio metodo,* cit., pp. 370-371.
16. T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini,* cit., p. 554.
17. D. Forgacs, *Rome Open City (Roma città aperta),* BFI Publishing, London, 2000.

Per un buon uso degli audiovisivi

Roberto Rossellini

70

Le ore della settimana sono 168, quelle lavorative sono ormai ridotte in media a 40. Si può valutare che 56 ore settimanali sono dedicate al sonno e 28 circa alle attività domestiche. Ogni individuo dispone quindi di 44 ore di tempo libero.

Nelle operazioni di produzione la tendenza alle automazioni e l'uso dei cervelli elettronici faranno ancora ridurre le ore lavorative e aumenteranno quindi quelle del tempo libero.

Ogni organizzazione sociale, ogni Stato, non può più ignorare il problema dell'impiego di questo tempo.

È fuor di dubbio che la civiltà contemporanea si è evoluta con immensa rapidità e uno degli sconvolgimenti più importanti, nella vita di tutte le nazioni altamente industrializzate, è rappresentato appunto dall'apparizione, lo sviluppo e la generalizzazione delle lunghe ore di ozio collettivo. Forse mai nella storia si è posto in termini così drammatici come in questa nostra epoca il problema dell'impiego del tempo libero che, abbiamo visto, è già maggiore di quello dedicato al lavoro.

Nella nostra società il progresso scientifico e le condizioni materiali di vita sono migliorati in modo incredibile. Invece la crisi della cultura è una delle piaghe che più ci travaglia, e il folle impiego del cosiddetto tempo libero aggrava la situazione. È un fatto accertato che dopo la metà del XIX secolo si è sviluppato, nei paesi più progrediti e industrializzati d'Europa e d'America, un tipo di insegnamento universitario preoccupato non più di trasmettere un'immagine unitaria del mondo, ma di fornire degli stereotipi di sue realtà parziali, mutilate, nell'intento di formare un numero incalcolabile di specialisti che potessero contribuire con la loro opera allo sviluppo delle tecniche e alle conquiste della scienza. Si è creato così un tipo sui generis di civiltà: quella degli specialisti. Infatti lo specialista ha l'obbligo di farsi un enorme bagaglio di conoscenze, ma solo in una direzione, e non ha più il tempo di indagare sia pure vagamente nella realtà che lo circonda, che diventa ogni giorno più complessa.

Il cinema, la radio, la televisione, i rotocalchi, la letteratura avveniristica sono i mezzi più consueti e più agevoli con i quali l'uomo speciali-

Carlo Carlini, Renzo e Roberto Rossellini sul set de *L'età del ferro*

sta crede di mantenersi a contatto con il mondo. Ma questi mezzi, avendo l'esigenza di vivere e prosperare e quindi di fare buoni affari, ammaniscono un prodotto che è fatalmente più utile a far passare il tempo che a fini culturali. E bisogna altresì tener conto che i prodotti diffusi da questi mezzi (radio, cinema, televisione ecc.) non sono né l'espressione di un artista, né di un individuo o di un popolo, ma sono manipolati collegialmente da tecnici e specialisti che placano in vario modo e misura i bisogni di evasione delle masse.

E questi prodotti devono essere buoni per folle di spettatori sempre più vaste, che fatalmente comprendono fanciulli e adulti. I meno dannosi sono quelli che non si pretendono utili e che servono puramente e semplicemente al passatempo. I più dannosi sono invece i prodotti più sofisticati, più presuntuosi, perché creano confusione dibattendo problemi che hanno ben poco a vedere con la realtà globale che ci circonda. Ma anche questi prodotti non riescono a nascondere il loro intento di piacere ad ogni costo. Infatti i problemi più dibattuti sono quelli del sesso, della criminalità, delle psicopatie. Un altro diffusissimo tema trattato senza umorismo è quello della incomunicabilità.

Di questi temi si discute con tanto impegno e sussiego che si è veramente tentati di crederli "i problemi", con la lettera maiuscola, della nostra civiltà. Forse prima c'erano meno criminali ma più eroi. Non c'erano e non si conoscevano le psicopatie e si raccontava solo di qualche raro caso di pazzia. Prima della nostra epoca l'incomunicabilità non doveva

essere un problema angosciante e comunque era un argomento per i comici che la raccontavano con i loro lazzi. E il sesso?

In una categoria a parte possiamo considerare prodotti ancor più presuntuosi quelli che vogliono essere dei "messaggi" e che scalfiscono problemi marginali e ovvi. I comitati di autori che si dedicano ai "messaggi" sono infantilmente dei rivoluzionari.

Questi dati di fatto ci danno la convinzione che, malgrado ciò che affermano gli ipocriti, si è provveduto con questi prodotti pseudoculturali più all'evasione che alla cultura stessa.

Ci troviamo quindi in piena crisi culturale.

Occorre anzitutto impostare i problemi generali; illustrare le scoperte, gli sviluppi e le evoluzioni delle varie industrie che, con la scienza, sono la realtà di un mondo moderno. Bisogna tracciare la nostra storia politica, illustrare i problemi che sono sorti e quelli che quotidianamente si presentano agli uomini che vivono nella realtà del nostro tempo. Il buon padre Dante diceva: «Fatti non foste a viver come bruti ma per seguir virtute e conoscenza».

Ormai molti uomini responsabili cominciano a porsi il problema di come operare per mantenere in piedi un mondo che si è sviluppato ed è cresciuto con vertiginosa rapidità.

Il problema è di rendere più compatte ed armoniche le strutture sulle quali si fonda il mondo moderno e che si sono formate, data la rapidità del progresso, in parte per consapevolezza e in parte per tropismo. Per arrivare a ciò bisogna fare in modo che un sempre maggior numero di uomini sappia usare delle conquiste scientifiche, profittare degli sviluppi economici e di tutte le strutture del mondo moderno.

Il problema fondamentale quindi è quello dell'istruzione. Una fonte assai autorevole ci dice che in Italia il numero dei laureati nell'ultimo quinquennio è passato da 20.000 nell'anno accademico 1954-55 a 21.400 nell'anno accademico 1959-60, mentre per far fronte alle esigenze di personale poste dal processo di sviluppo in corso la nostra società dovrà essere messa in condizione di aumentare continuamente il gettito annuo dei laureati fino a quasi triplicarlo nel prossimo decennio, con un maggior incremento nei rami tecnici e scientifici.

È evidente che per arrivare a ciò non sono sufficienti degli stimoli propagandistici: si potrà ottenere di più se si troveranno delle formule che permettano ai giovani e alle loro famiglie (che in una società come la nostra ancora esercitano tanta influenza nella formazione professionale delle nuove generazioni) di prendere coscienza del mondo al quale appartengono.

I mezzi audiovisivi possono essere un ausilio validissimo per potenziare una vasta opera di informazione, di illustrazione, di cultura sia nell'ambito della scuola, sia escogitando formule divertenti e interessanti, creando spettacoli che permettano al pubblico delle sale cinematografi-

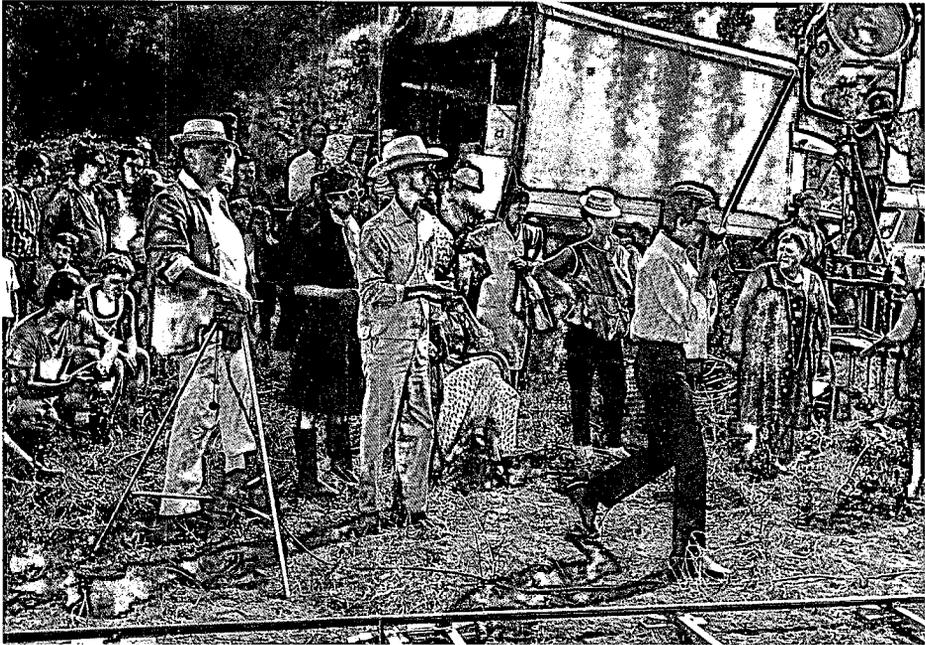
che e delle emissioni radio o televisive di utilizzare ai fini della cultura almeno una parte delle molte ore di tempo libero di cui dispongono, e ciò non soltanto a fini di formazione professionale ma anche per rendere più armonioso il vivere civile tutto.

Aristotele afferma nell'*Etica* che il tempo libero non è la fine del lavoro ma è il lavoro che è la fine del tempo libero e che quindi deve essere consacrato all'arte, alla scienza e alla filosofia.

Ora dobbiamo vedere se è possibile realizzare un programma del genere. Per rispondere a questa domanda abbiamo indagato sulle esigenze del mercato e sui mezzi finanziari di cui si potrebbe disporre.

A) Il Governo sente vivissima la necessità di vivificare la pubblica istruzione ed entro l'anno in corso [1962] si spenderanno per la scuola 850 miliardi. Infatti il bilancio dell'Istruzione supererà quest'anno quello di tutti gli altri Ministeri, compreso quello della Difesa che tradizionalmente è stato sempre al primo posto. Basta fare una rapida indagine per rendersi conto che in questo settore è già stato fatto qualcosa per incrementare l'uso dei nuovi mezzi audiotelevisivi, di cui si valuta appieno l'apporto che possono dare all'insegnamento.

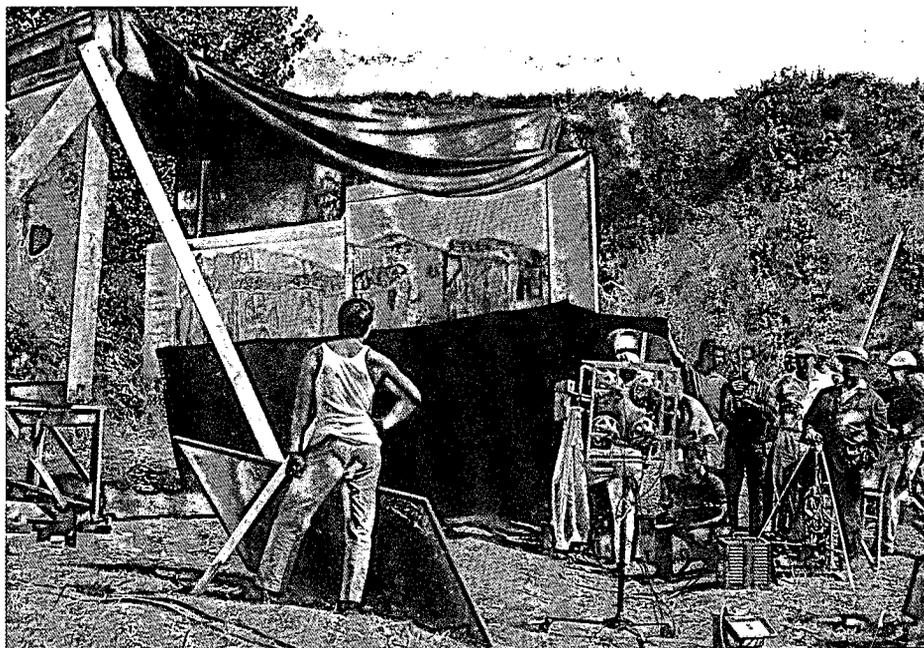
B) Nella Gazzetta Ufficiale del 12 febbraio 1962 è pubblicata la legge 26 gennaio 1962 n° 17, circa «L'utilizzazione di fondi sinora accantonati per il finanziamento del piano per lo sviluppo della scuola».
L'art. 13 di detta legge dice: «Per dotare gli istituti tecnici e gli istituti professionali, istituiti dallo Stato, dell'attrezzatura tecnica, compresi i sussidi audiotelevisivi, necessaria ai gabinetti, ai laboratori, alle officine e ai vari reparti speciali e per l'incremento delle relative biblioteche è autorizzata la spesa di lire 6.000 milioni».
E l'art. n° 14 dice: «Per l'attrezzatura tecnica, scientifica e artistica, compresi i sussidi audiotelevisivi, per l'attrezzatura delle palestre e degli impianti sportivi scolastici e per la dotazione delle biblioteche delle scuole e degli istituti d'istruzione primaria secondaria ed artistica è autorizzata la spesa di lire 4.550 milioni da ripartire fra i vari tipi di scuola».

C) C'è un disegno di legge approvato dal Senato della Repubblica nella seduta del 9 dicembre 1959, e modificato dalla Camera dei Deputati nella seduta 20 giugno 1962, circa un provvedimento per lo sviluppo della scuola nel triennio 1962-1965. L'art. 42 prevede, per dotare gli istituti tecnici e gli istituti professionali di attrezzatura tecnica, compresi i sussidi audiotelevisivi, una spesa di 5 miliardi annui per ciascuno degli esercizi dal 1959-60 fino al 1968-69. Per l'attrezzatura tecnico-scientifica e artistica, compresi i sussidi audiovisivi, e per la dotazione delle biblioteche e delle altre scuole e istituti dell'istruzione secondaria e artistica l'art. 42 iscrive nello stato di previsione della spesa del Ministero della Pubblica Istruzione la somma di lire 3.300 milioni annui da ripartire fra i

Sul set de *L'età del ferro*, I ep.

vari tipi di scuola negli esercizi finanziari dal 1959-60 al 1968-69. Inoltre nello stesso articolo si prevede una spesa di lire 200 milioni, sempre per ciascuno degli esercizi finanziari del decennio 1959-60/1968-69, per dotare le scuole elementari di sussidi audiotelevisivi.
Nel progetto di legge sono inoltre previsti stanziamenti ingenti per l'aggiornamento culturale e didattico del personale insegnante negli istituti e scuole d'arte e per le attrezzature didattiche e scientifiche degli istituti universitari. A questo proposito non sono esplicitamente nominati i mezzi audiotelevisivi ma, alla lettura, pare implicito l'uso di questi mezzi.

D) Esiste un disegno di legge alla Presidenza del Senato del 29 gennaio 1962 in cui nello stato di previsione per l'esercizio finanziario 1962-63 è prevista una spesa di 904 milioni, sotto diverse voci e titoli, per concorsi dello Stato nelle spese da sostenersi da comuni o corpi morali per l'arredamento delle scuole, la loro attrezzatura, l'acquisto di pubblicazioni, di materiale didattico e scientifico, per manifestazioni culturali e per i mezzi audiovisivi. I disegni di legge di cui alla lettera C) e D) ultimamente sono stati approvati dalla Camera e sono stati pubblicati sulla Gazzetta Ufficiale.

Passiamo ora ad esaminare quale campo d'azione potrebbe essere l'industria.

A questo scopo dobbiamo porci i seguenti interrogativi:
Quali sono le esigenze di ogni azienda industriale?

Sul set de *L'età del ferro*, I ep.

– L'esigenza di ogni industria è quella connessa all'interpretazione, al miglioramento e all'ampiezza delle relazioni fra l'industria e il pubblico e fra l'organizzazione e i suoi dipendenti.

– La formazione professionale.

Su quali mezzi finanziari si potrebbe contare per sviluppare un'azione culturale attraverso i mezzi audiovisivi?

– La sensibilizzazione del risparmio privato onde indirizzarlo a effettuare quegli investimenti indispensabili agli sviluppi dell'azienda.

– L'esplorazione e la sensibilizzazione del mercato.

In Italia, secondo le statistiche, si è speso per questi scopi, nel 1960, lo 0,50 del reddito nazionale, cioè circa 100 miliardi.

La storia degli sviluppi scientifici e culturali del genere umano, affidata ai mezzi audiovisivi, può avere più aperta diffusione, stimolerà gli interessi per l'istruzione e la cultura e proietterà una luce nuova sul mondo dell'industria e sul profilo nuovo di questa nostra epoca.

Certamente si farebbe un'opera assai proficua perfino sotto il profilo politico raccontando la storia della rivoluzione industriale, che ha cambiato radicalmente le strutture tradizionali della società. I cambiamenti che si sono operati tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX hanno buttato all'aria le strutture sociali del tempo e hanno fatto nascere nuovi complessi problemi oggi solo in parte risolti. Per effetto della rivoluzione industriale uomini nati e cresciuti in campagna si sono addensati negli

agglomerati urbani che si espandevano attorno alle fabbriche, ai porti e ai luoghi di smistamento.

I quadri familiari e comunitari si sono sfasciati, gli individui hanno disertato le organizzazioni tradizionali per trasferirsi a guadagnare il pane quotidiano fra le macchine delle fabbriche.

I compiti degli uomini si sono specializzati, delle nuove tecniche si sono sviluppate, altre, antiche, sono sparite.

Sono apparse le macchine a vapore, poi quelle elettriche, i motori a scoppio ecc.

Delle macchine hanno avuto la capacità di costruire altre macchine.

La mano d'opera ha perduto il suo carattere sedentario.

Si è intensificata la ricerca e lo sfruttamento delle materie prime, si sono aperti nuovi mercati e nuovi metodi commerciali. Il ritmo della vita è diventato febbrile, si è sentito l'urgenza di diminuire le distanze e sono nate la navigazione a vapore, le ferrovie, le tramvie, le automobili, gli aeroplani ecc.

Le comunicazioni si sono fatte sempre più rapide, si è inventato il telefono, il telegrafo e la telegrafia senza fili.

Gli uomini, invece che copiare il passato, hanno guardato all'avvenire e ciò ha scombussolato tutte le idee sul carattere e l'oggetto dei rapporti sociali. Le trasformazioni dunque non sono state soltanto industriali, ma sociali e intellettuali. Un altro fenomeno saliente di tale periodo è stato l'aumento vertiginoso della popolazione, che non era dovuto tanto a un sensibile aumento della natalità, quanto a una diminuzione della mortalità, specialmente di quella infantile. Contribuirono a ciò molti fattori e cioè:

- L'introduzione delle piante di foraggio ha permesso di nutrire il bestiame nei mesi invernali e di produrre quindi carne fresca sufficiente per tutto l'anno.
- La sostituzione dei cereali secondari con il grano e un più largo consumo dei legumi ha aumentato la resistenza alle malattie.
- L'uso corrente del sapone e il basso costo della biancheria intima di cotone, prodotta industrialmente, hanno migliorato l'igiene personale e sono diminuiti i rischi di infezione.
- Si sono sostituiti nelle case i soffitti e i tramezzi di legno con i mattoni; i tetti di paglia sono stati sostituiti con l'ardesia e le tegole; le epidemie sono divenute più rare.
- La soppressione di molte attività domestiche ha creato un più grande "comfort".
- Si sono pavimentate le città, si sono diffuse le fognature, è aumentata l'acqua corrente. Si sono sviluppate le scienze mediche e chirurgiche, si sono moltiplicati ospedali e dispensari. Ci si occupò più seriamente e razionalmente della evacuazione delle immondizie e della sepoltura dei morti.

Producendo alcuni film su questo argomento si farebbe certamente un'opera assai utile, perché dando la coscienza del processo della industrializzazione si farebbe sì che ognuno di noi diventi contemporaneo del proprio tempo, quindi, solidale con esso. Per molti di noi, ancora oggi, la civiltà industriale è osservata con lo stupore che avrebbe l'abitante di un altro pianeta paracadutato sulla terra. Programmi come questi sarebbero inoltre di stimolo alle regioni e ai paesi sottosviluppati che difficilmente riescono a intendere a che punto per loro si è fermato il tempo storico.

Un cenno pur così sommario come quello fatto più sopra è già sufficiente a dire di quanta forza drammatica è piena una piccola porzione della storia che ha creato il mondo attuale.

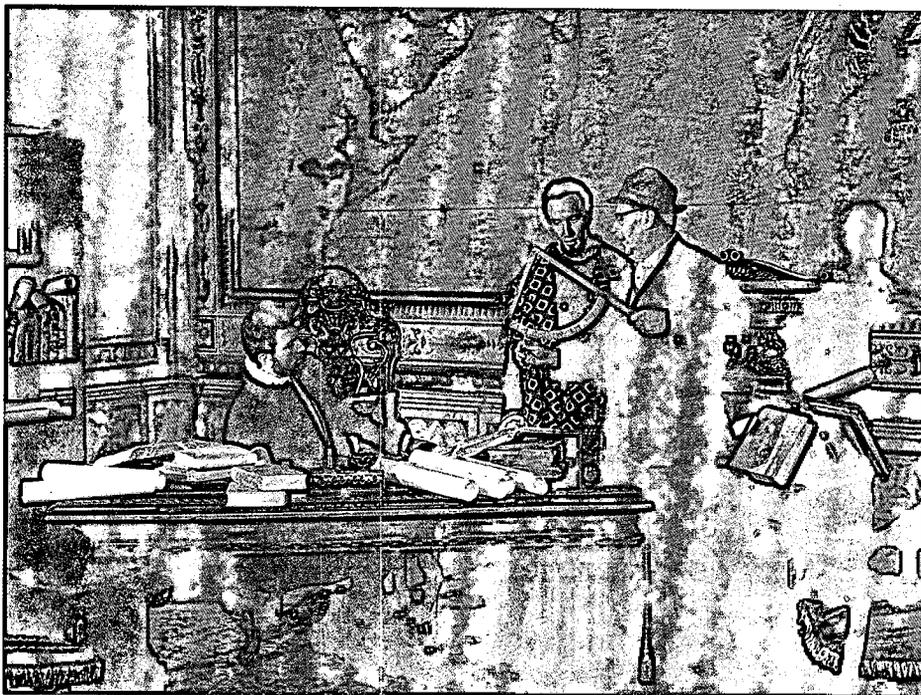
Abbiamo già visto e sappiamo quanto lo Stato, le industrie e il vivere civile tutto abbiano la necessità di armonizzare gli sforzi per programmare l'azione futura destinata a consolidare e sviluppare il progresso e il benessere.

Abbiamo visto che a questo fine, sia pure in modo disorganico, si spendono già cifre ingenti. I mezzi audiovisivi sono ormai riconosciuti come mezzi idonei alla diffusione della cultura e già molte industrie, come vedremo appresso, li usano per documentare le loro attività.

È provato che il saggio uso di mezzi audiovisivi, soli o in concomitanza ad altri mezzi di insegnamento, facilita l'istruzione e rende più duraturo il ricordo delle cose imparate. A dimostrazione di ciò basta dare un esempio.

Quando nel 1941 gli Stati Uniti entrarono in guerra si trovarono nella necessità di addestrare in un brevissimo tempo un grandissimo numero di uomini e di donne a nuove attività, abituarli a nuove conoscenze e attitudini, e si dovette fra l'altro in brevissimo tempo strutturare un esercito altamente tecnicizzato.

È bene ricordare che gli USA non avevano la coscrizione obbligatoria. Per facilitare l'istruzione di dette vaste masse, impiegate nei servizi dell'esercito e in quelli ausiliari, furono mobilitati i mezzi audiovisivi. Tra il 7 dicembre 1941, data del proditorio attacco nipponico alla base americana di Pearl Harbor, e la fine della seconda guerra mondiale, 8 maggio 1945, cioè solo in quarantadue mesi e un giorno, gli Stati Uniti hanno formato di sana pianta un esercito, hanno trasformato la loro economia, e hanno vinto la guerra. Una gran parte di questa operazione fu possibile grazie all'uso dei mezzi audiovisivi che furono mobilitati. Infatti l'esercito e la marina, per facilitare l'istruzione, fecero collaborare gli specialisti dell'educazione, i loro tecnici e quelli del cinema e degli altri mezzi d'informazione. La Marina USA produsse, in quattro anni e mezzo di guerra, 10.000 programmi filmati destinati all'addestramento e l'esercito ne produsse 25.000.

A questo punto dobbiamo chiederci se il grande potere didattico-informativo dei mezzi audiovisivi è stato fino ad ora efficacemente usato. Possiamo rispondere no.

Osvaldo Ruggeri, Walter Maestosi, Roberto Rossellini sul set de *L'età del ferro*, II ep.

Lo spettacolo cinematografico usuale, che tutti noi conosciamo, non ha niente a che fare, salvo rarissime eccezioni, né con l'informazione, né con la cultura.

Sulle iniziative più serie, anche se non estremamente efficaci, come i movimenti documentaristici inglesi e canadesi ormai defunti, e sull'opera di uomini come John Grierson, Paul Rotha, Robert Flaherty, che sono ormai un ricordo del passato, avremmo, con grande rispetto, molto da obiettare.

Tutte le industrie, elettriche o metallurgiche o chimiche ecc., allo scopo di illuminare le loro attività, producono ogni anno, spendendo centinaia di milioni, molti film documentari che sono quasi sempre inutili, perché non riescono a raggiungere il pubblico; questi prodotti hanno solo il valore sentimentale di una foto di famiglia.

Noi invece ci proponiamo di produrre spettacoli con caratteristiche particolari (che descriveremo appresso) e che possono soddisfare le esigenze e le finalità di un pubblico particolare a seconda degli argomenti che tratteremo.

Alcuni prodotti saranno destinati agli studenti delle scuole secondarie e per certi film anche a quelli delle scuole primarie e per altri agli universitari.

Come abbiamo già visto le recenti leggi hanno stanziato per la pubblica istruzione degli ingenti fondi che in parte dovranno essere spesi per usufruire, nell'insegnamento, dell'ausilio dei mezzi audiovisivi. Bisogna

anche tener conto che la legge per la scuola media unificata stabilisce che ci saranno, oltre le 26 ore di lezioni, altre 10 ore settimanali di "doposcuola" che potrebbero essere usate in tutto o in parte per vedere nei film quello che la mattina è stato studiato sui libri.

Film simili potranno interessare anche quella parte di pubblico normale che frequenta sale cinematografiche specializzate (si stanno diffondendo i cosiddetti "cinema d'essai"), i cineclub e altri circuiti che hanno esigenze culturali e morali, come ad esempio quelli delle sale parrocchiali. Le trasformazioni che lentamente si stavano verificando nell'andamento e nelle esigenze dell'esercizio cinematografico ci danno la speranza di poter tentare la penetrazione di questi nostri prodotti anche in alcuni limitati circuiti di sale cinematografiche.

Particolari elaborazioni di un dato tema potranno essere diffuse dalla televisione.

Per certi altri prodotti ci rivolgeremo invece al pubblico normale delle sale cinematografiche.

Alcuni di questi prodotti potranno anche essere mostrati nelle scuole e particolari elaborazioni di uno stesso argomento daranno un prodotto idoneo per la diffusione televisiva.

Diamo qui appresso degli esempi:

1) Supponiamo che si voglia fare un film che sia ambientato nell'Etruria o nell'età del ferro.
   Produrremo un film romanzato secondo i modi tradizionali ma che, in modo rigorosamente scientifico, sarà aderente alla realtà di quel tempo. Sarà un film di valore etnografico, perché mostrerà i modi della vita quotidiana, le cerimonie, l'aspetto del paesaggio, delle abitazioni e della città. Ci mostrerà i mezzi di trasporto e riferirà, in forma non specifica, lo stato dell'evoluzione tecnica e i fatti economici.
   Un prodotto simile sarà assolutamente idoneo per la scuola ma forse potrà esserlo anche per una parte o tutto il pubblico delle sale cinematografiche. Usufruendo del lavoro di ricerca e di ricostruzione fatto per la realizzazione del film produrremo:
   film che saranno utilizzati nei programmi televisivi;
   documentari che descriveranno in modo specifico i sistemi agricoli del tempo, l'alimentazione, i riti, il costume, i mezzi di trasporto, le tecniche, le armi, le fortificazioni, l'abbigliamento.
2) Supponiamo invece che si voglia fare un film di ambiente moderno e che tratti un problema attuale che può interessare più l'industria che la scuola.
   Per esempio si racconta la storia dell'impianto di un'industria in una plaga del Sud Italia (Pisticci o Ferrandina). Si recluta mano d'opera locale e logicamente si opera una selezione attraverso gli esami psicotecnici.
   Il padre non è idoneo, il figlio sì. Un tema simile offre varie possibilità di sviluppi drammatici.

Poi l'industria ha bisogno di mano d'opera femminile. Il conflitto si aggrava. Si determina un vero e proprio capovolgimento del costume di vita. Ogni innovazione comporta fatalmente dei travagli, dei drammi umani dolorosi e profondi. La felicità costa sempre cara.
Anche in questo caso l'indagine sociologica necessaria alla preparazione di un film del genere ci fornirà materia:
per reportages utili a elaborare dei programmi televisivi;
per documentari che trattino ad esempio delle ricerche geologiche e dei sondaggi che hanno determinato la scelta del luogo per l'impianto della fabbrica. (Questo argomento è valido anche per fare un film sulle équipes dei ricercatori e che abbiamo già in programma, come vedremo più avanti).

Onde poter sviluppare un programma razionale e armonico (vogliamo adottare la formula di Platone: felicità = piacere e saggezza) noi proponiamo di realizzare, secondo i modi e i fini già illustrati, una serie di film, programmi televisivi, documentari utili ai fini della conoscenza, sui seguenti argomenti:

PREISTORIA: PALEOLITICO, MESOLITICO

Caverne e palafitte
L'arte
L'origine delle piante coltivate
Materie prime e tecniche
Caccia e pesca
La scrittura
L'apparizione degli animali domestici
La ricerca dei pascoli, di zone atte alla coltivazione e di quelle ricche di selvaggina
Le emigrazioni

STORIA

I popoli italici
Dalla pietra levigata ai metalli:
età del bronzo
età del ferro
Storia del pensiero, delle dottrine politiche, del lavoro
Alcune biografie atte a illustrare gli argomenti del punto precedente:

Socrate	Demostene	Lucrezio
Aristotele	Virgilio	Seneca
Alessandro	Orazio	Augusto

STORIA DELLA MATEMATICA E DELLA GEOMETRIA
STORIA DELLE ARTI MECCANICHE, DELL'ANATOMIA, DELL'IDRAULICA, DELLA BALISTICA
ASTRONOMIA, ARCHITETTURA, SCULTURA, PITTURA NEL RINASCIMENTO
APPARIZIONE DEL METODO SPERIMENTALE, DEMOCRATIZZAZIONE DELLE SCIENZE

Alcune biografie atte a illustrare tali argomenti:
Leon Battista Alberti: sua concezione scientifica dell'arte, per cui la matematica è il terreno comune dell'opera del pittore e dello scienziato. Teoria delle proporzioni e della prospettiva.
Gutenberg: invenzione della tipografia come primo mezzo di diffusione della conoscenza.
Copernico
Leonardo
Bacone: fondatore del metodo sperimentale
Galilei
Descartes
Newton
Leibnitz
Réaumur
Volta
Linneo

STORIA DELLE SCOPERTE GEOGRAFICHE

Colombo
Vespucci
Cortez
Cook
Peary
Amundsen

GLI ENCICLOPEDISTI

Montesquieu
Voltaire
Rousseau

STORIA DELLA RIVOLUZIONE INDUSTRIALE
con le seguenti biografie:

Watt
Fulton
Ampère
Faraday
Geoffroy Saint-Hilaire
Cuvier
Comte
Maxwell
Helmholtz
Clausius
Kelvin
Bernard
Pasteur
Lyell
Suess
Darwin
Becquerel
Curie
Rutherford
Bohr
Einstein
De Broglie
Federico e Irène Joliot
Fermi

STORIA DELLA METALLURGIA
STORIA DELLA CHIMICA

Storia dei problemi agricoli e alimentari
Storia del progresso industriale
Storia della nostra alimentazione
Storia dei mezzi di trasporto
Storia degli sviluppi economici
Storia della ricerca, sviluppo e trasformazione delle sorgenti di energia
Dalle acque al petrolio, all'energia nucleare.
Geografia
In questo campo si possono realizzare dei programmi utili all'insegnamento e anche come indagine di mercato e psicologica.
Storia del problema del Mezzogiorno d'Italia.

I seguenti organismi dispongono di fondi ingenti destinati all'istruzione, alla formazione professionale, all'informazione, alle pubbliche relazioni e alla pubblicità:

Il Ministero della Pubblica Istruzione che, oltre ai fondi già menzionati, ha stanziato 34 miliardi e 870 milioni per l'insegnamento agrario, industriale, commerciale e di geometri.

La Cassa del Mezzogiorno che è autorizzata a intervenire col Ministero della Pubblica Istruzione per promuovere, negli istituti e attività a carattere sociale e educativo, programmi ed iniziative per la formazione di tecnici e lavoratori specializzati, anche in relazione a particolari esigenze di trasformazione industriale.

Il Ministero dell'Agricoltura.

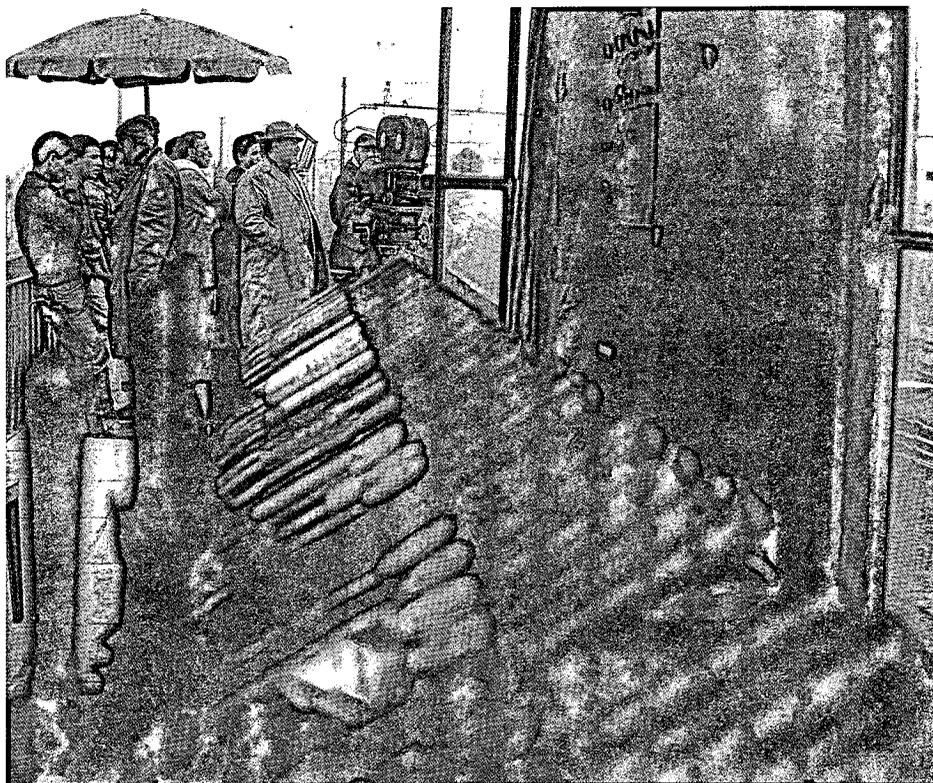
Il Ministero del Turismo.

Il Ministero dei Lavori Pubblici.

Il Ministero delle Forze Armate.

L'industria, abbiamo visto, spende per la pubblicità 100 miliardi ogni anno.

La società FIDEC è in grado di eseguire gradualmente nel tempo il programma che abbiamo enunciato, realizzando 25 imprese audiovisive l'anno per 4 anni e cioè film spettacolari, televisivi e documentari. La spesa si aggirerebbe sui due miliardi l'anno. Essa inoltre ha messo a punto dei nuovissimi procedimenti di ripresa cinematografica che le permettono di ridurre di molto i costi di produzione.

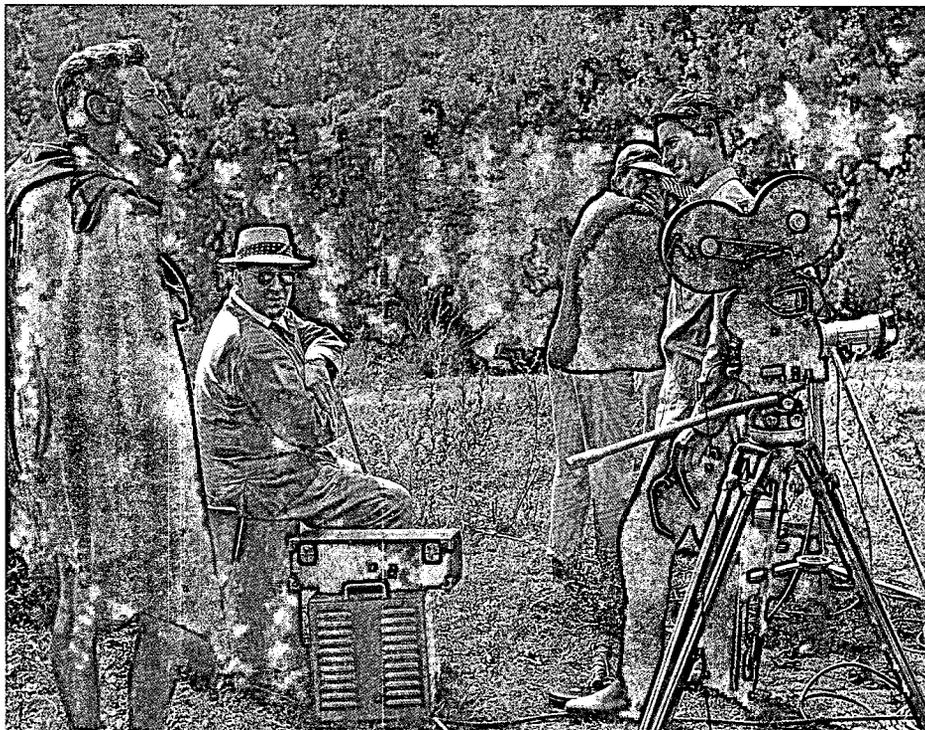
Proponiamo frattanto di avviare, nel prossimo biennio, un programma di urgenza nei settori che richiedono una più viva e immediata attenzione che serve ad armonizzare l'azione economica generale. Essi sono:
la formazione professionale;
i paesi sottosviluppati e le zone depresse;
la modernizzazione, il potenziamento e la strutturazione economica del settore agricolo.

Sul set de *L'età del ferro*, IV ep.

Della formazione professionale abbiamo già detto. Vogliamo parlare brevemente degli altri due problemi che abbiamo finora appena sfiorato.

Per i paesi sottosviluppati e le aree depresse, i problemi sono molteplici. Il primo è quello di dare ai sottosviluppati il senso e la coscienza che il loro tempo storico non corrisponde al tempo anagrafico.

L'opera di collaborazione che gli "sviluppati" danno ai "sottosviluppati" è frenata troppo spesso da pregiudizi che bisogna debellare. In questo campo bisogna che vinca la realtà e il raziocinio, la comprensione e la collaborazione. Comunque bisogna vincere i pregiudizi degli sviluppati e dei sottosviluppati.

La crisi dell'agricoltura è comune a quasi tutto il mondo. Ci giungono echi perfino dei problemi che tormentano anche l'URSS.

Le ragioni di questa crisi sono molteplici e profonde. Vanno dalla diminuzione della domanda dei prodotti agricoli destinati all'industria, come cotone, juta ecc., sostituiti dalle fibre artificiali, alla sregolatezza dell'economia alimentare; dalla superproduzione all'insufficienza dei mercati di consumo: situazione assurda se si paragona all'economia di acquario dei popolatissimi paesi asiatici. Esiste un nazionalismo agricolo ancor più

Nino Fruscella, Roberto Rossellini, Carlo Carlini e Renzo Rossellini
sul set de *L'età del ferro*, I ep.

dannoso di quello politico. Poi ci sono le restrizioni apportate al commercio, le deficienze e la non economicità dei mezzi di trasporto e cento altre cause. Tenendo conto dei problemi urgenti proponiamo di cominciare a operare, non trascurando i problemi generali dell'istruzione, esercitando un maggiore sforzo in questi settori con un programma di due anni e che comporterà una spesa di quattro miliardi.

La IRI e la FINSIDER hanno espresso il loro interesse per il programma della FIDEC.

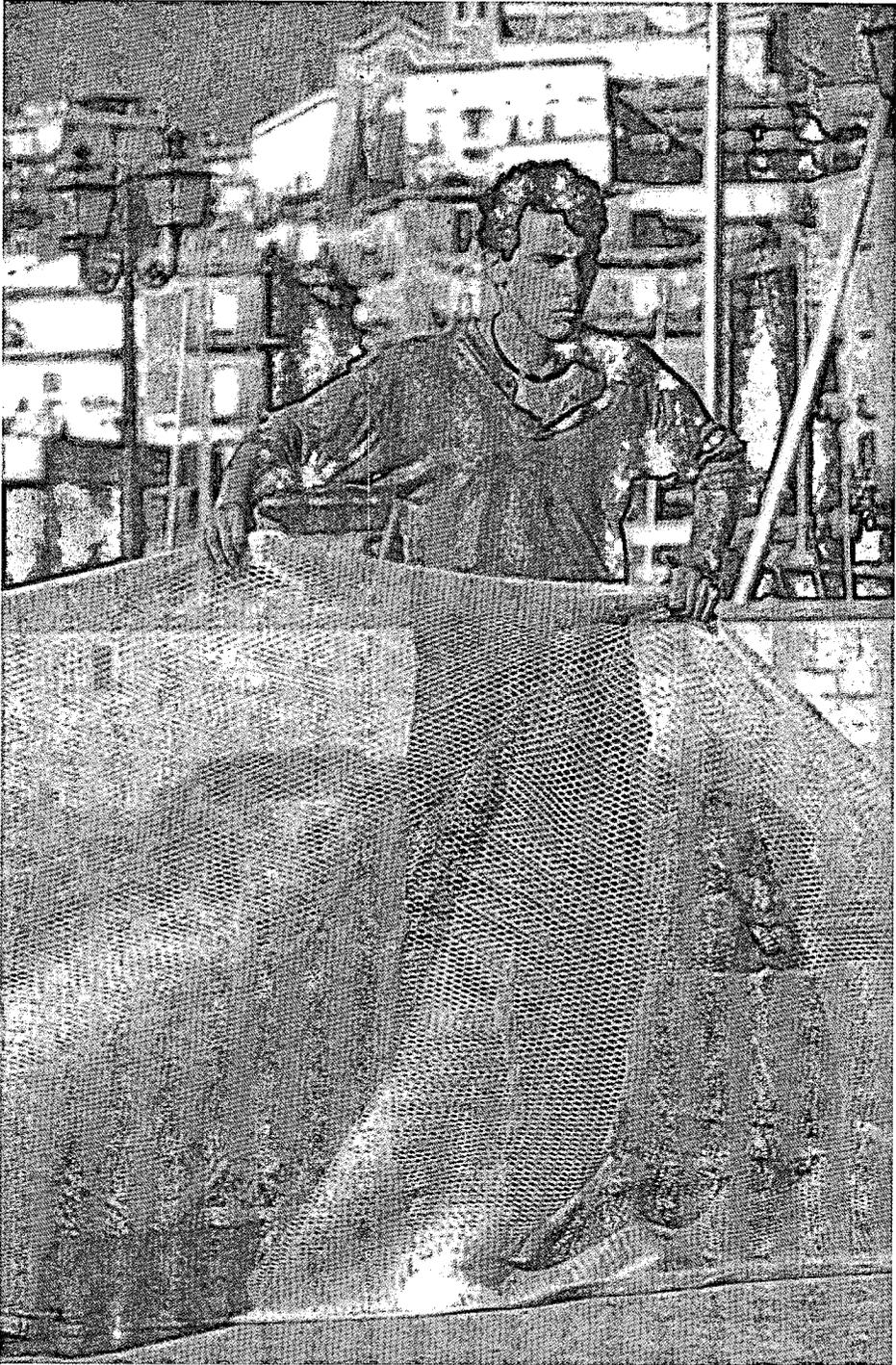
Il direttore tecnico-artistico di questa società [cioè lo stesso Rossellini, *ndr*] ha già avuto molti contatti con l'ufficio di relazioni pubbliche della ITALSIDER al fine di elaborare un progetto di film di lungometraggio. Esso racconterà in tre episodi la storia dell'industria del ferro in Toscana.

Il primo di questi episodi sarà ambientato all'epoca etrusca, il secondo racconterà della creazione dell'ILVA alla fine dell'800 e il terzo narrerà del risorgere dell'industria metallurgica a Piombino dopo le distruzioni dell'ultimo conflitto. Oltre ciò si realizzeranno sullo stesso argomento alcuni programmi televisivi e documentari. La ITALSIDER pagherebbe per il film spettacolare il corrispettivo dell'effettivo utile pubblicitario che ricaverà. I documentari e i servizi televisivi saranno pagati secondo le tariffe usuali.

Un argomento simile certamente interessa per il suo aspetto storico ed educativo anche il Ministero della Pubblica Istruzione, che potrà usare anche alcuni documentari a fini di insegnamento professionale.

Per illustrare lo sviluppo industriale del Sud la FIDEC si è assicurata i diritti del libro di [Ottiero] Ottieri: *Donnarumma all'assalto* [1959].

Essa, inoltre, ha elaborato un soggetto che racconta le vicende di un gruppo di geologi che vanno sondando il sottosuolo della Lucania alla ricerca del metano. La storia romanzata di questa avventura ci offrirà il pretesto anche per uno studio ambientale, una indagine sociologica di quella regione, e la vicenda si concluderà con la scoperta del metano a Pisticci.

Il titolo è redazionale; il testo originale, ritrovato in forma ciclostilata fra le carte di Rossellini acquisite dalla SNC-Cineteca Nazionale, ha per titolo *Programma FIDEC* (terza stesura), e dal contesto è databile 1962.

Aniello Scotto D'Antuono in *Tornando a casa* di Vincenzo Marra

Panoramica italiana

Stefania Parigi

Alla fine di questa 58° Mostra, viene da pensare che la metafora della "primavera italiana" sia il solito slogan per definire un fenomeno che appartiene, e serve, più al regno del mercato che a quello delle idee.

Il cinema italiano – e, stando a Venezia, anche quello internazionale – non è tanto una fucina del nuovo, quanto l'espressione di una più o meno nobile tradizione. C'è, tuttavia, come sempre, un po' di turbolenza ai margini dei percorsi canonici, delle vie mediane che incontrano il favore incrociato del pubblico, della critica e dell'industria. In questa zona, che ha il crisma insieme dell'aristocraticità e della povertà tipiche dell'indipendenza, nascono opere che non vogliono conciliare, ma si ostinano a sperimentare nuovi modi di pensare il cinema e, di conseguenza, il mondo. Ne è riprova la sezione Nuovi territori, curata da Roberto Turigliatto, la più vitale del festival, ma anche quella meno pubblicizzata dai giornali, piena di opere che rimarranno invisibili, o saranno destinate a circolare solamente nei circuiti alternativi, indicando "primavere" che non appariranno nei calendari istituzionali.

A Nuovi territori appartiene idealmente il film italiano più innovativo del festival, presentato nella sezione Cinema del presente, l'"opera prima", come la definisce ironicamente il suo autore, di un "giovane" di 54 anni: *L'amore probabilmente* di Giuseppe Bertolucci. In esso il "fantasma" del digitale, che si è aggirato ripetutamente nel festival, tra film e convegni, acquista una materialità nuova, reagendo alle applicazioni cui ci ha abituato il cinema statunitense: mirabolanti effetti speciali o, su un versante opposto ma gemellare, la virtualità usata come arricchimento e completamento della verosimiglianza. Per Bertolucci la tecnologia digitale non si limita a sostituire, migliorandoli, i mezzi tradizionali, ma diventa un luogo da cui ripensare tutta la macchina-cinema, che viene spogliata da vecchi dogmi e proiettata in territori ancora da esplorare.

L'identità del cinema e dell'attore

L'amore probabilmente, scrive l'autore, «avrei potuto intitolarlo anche *Il cinema probabilmente*: questa arte o mestiere che, compiuti cento anni,

non sa più chi è e non sa ancora cosa sarà»[1]. Dunque, un'interrogazione prima di tutto sul medium, che ha l'ebbrezza dei laboratori d'avanguardia. Il film potrebbe anche intitolarsi, vertovianamente, *L'uomo con la PD100*, in quanto costituisce un nuovo, eccitante, miscuglio di pratica e riflessione su una svolta tecnologica epocale. L'occhio digitale ha finalmente quella leggerezza, quella libertà di movimento, quella capacità di premere ai confini e al di là del mondo cinematograficamente conosciuto, quella potenzialità insieme analitica e sintetica, scientifica e visionaria, di penetrazione realistica e di scomposizione fantastica che Vertov sognava invano per il suo cineocchio, spingendo il pensiero più avanti della tecnica che i tempi gli mettevano a disposizione.

La telecamera palmare di Bertolucci «ronza nell'aria»[2], egli afferma, come un insetto. Questa libertà di volo viene esplicitamente metaforizzata almeno un paio di volte nel film, prima nella sequenza (ammesso che si possa ancora parlare in termini di "sequenza") sulla piazza di Lucca, dove la macchina digitale mima la soggettiva di un'ape, poi in quella della villa di campagna, in cui essa si aggira tra le foglie proprio come un minuscolo abitante dell'atmosfera.

Il digitale permette a Bertolucci di girare con una piccola troupe, in set che non hanno bisogno dei tradizionali allestimenti scenografici e luministici. In questo modo la ripresa viene a perdere il suo antico carattere rituale, per diventare espressione più agile e diretta della soggettività del regista, che con la sua protesi digitale può permettersi di prendere appunti, di girare a vuoto, di scrivere cose che cancellerà, di non rispettare un *découpage*, di muoversi senza le costrizioni di un apparato rigido e pesante, svolazzando, appunto, intorno alle cose. «Si viene invitati – dichiara l'autore – a usare il mondo come set possibile, a non intervenire sulla realtà con laboriosi ricorsi a scenografia, illuminazione, costumi, trucco: a rifiutare la messinscena come ricostruzione artificiale della realtà, e a usare quest'ultima per quello che è»[3]. La piccola macchina digitale può essere usata proprio come una *caméra-stylo*, realizzando i vecchi sogni di Astruc e insieme le utopie di Vertov e Zavattini. Questa idea, oltre a marcare le dichiarazioni del regista, viene anch'essa metaforizzata all'interno del film, nella scena in cui la protagonista, Sofia, siede al tavolo dell'assistente che seleziona le attrici per i provini a Cinecittà.

Paradossalmente, afferma ancora Bertolucci, «solo il computer ha reso possibile la "scrittura a mano" dell'audiovisivo»[4]. La riduzione dei costi di ripresa e la leggerezza del mezzo permettono di usare la *caméra-stylo* come «una diretta»[5], eliminando le scansioni del *découpage*, e girando in continuità, senza interruzioni, attraverso piani-sequenza infinitamente più lunghi di quelli permessi dai vecchi caricatori di pellicola. Il risultato, nel caso de *L'amore probabilmente*, è che la struttura del film viene decisa "strada facendo", senza una rigida predeterminazione in sede di sceneg-

Fabrizio Gifuni, Sonia Bergamasco e Rosalinda Celentano ne
L'amore probabilmente di Giuseppe Bertolucci

giatura. Bertolucci riprende le prove dei suoi attori e solo in un secondo tempo decide di inserirle nel film, in contrappunto speculare alle scene realizzate. La figura del doppio diventa così il motivo guida de *L'amore probabilmente*, che procede per rifrangenze, per commistione tra pre-lavorato e finito, mostrando, più che il risultato dell'operazione creativa, il suo "essere in corso". Insomma una «forma che pensa», come dice Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* riferendosi a Pasolini, il quale a sua volta parlava, già nel '64, di «processo formale vivente», di opera quasi diaristica, «scritta a strati», miscuglio «di cose fatte e di cose da farsi», che «ha insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)»[6].

Attraverso la figura del doppio passa la domanda di identità che riguarda contemporaneamente il mezzo e l'oggetto della rappresentazione, ossia l'attore, che da sempre Bertolucci pone al centro del proprio cinema, riuscendo, anche in questo caso, a ottenere *performances* sorprendenti dai suoi interpreti, come quelle di Sonia Bergamasco.

Lo slittamento continuo dei livelli di rappresentazione è parallelo alla contaminazione che si viene a creare tra persona e personaggio. L'autore apre tre siparietti per inquadrare questo gioco di moltiplicazione incessante della *mise en abyme*: il primo è dedicato alla menzogna, il secondo alla verità, il terzo all'illusione, intesa come contenitore dei primi due. L'attrice attraversa questi tre regni diversi, che sono governati ironicamente da tre regine del cinema di Bertolucci (e non solo): Mariangela Melato che, nel

luogo sacro del teatro, le insegna, come Stanislavskij, a "essere un'altra", ovvero «lo straordinario, mostruoso piacere di mentire»; Stefania Sandrelli che, in perfetta sintonia con la prosaica ferialità del cinema moderno, fuoriesce dalle pagine di una rivista abbandonata sul sedile di un treno, per dare ammaestramenti sulla necessità di dire la verità, come la fatina di Pinocchio; e infine Alida Valli, "rubata" alle immagini di un vecchio film di Soldati del '47, *Eugenia Grandet*, che tira le fila del discorso, indicando il gioco tra vero e falso, ossia l'illusione, come condizione ideale dell'attore e, insieme, come fondamento ontologico del cinema.

Potrebbero sembrare, queste, le solite scontate affermazioni sulla doppia natura dell'immagine cinematografica, se non trovassero un'incarnazione vibrante nel film, dove la tecnica digitale apre a una nuova "metafisica", come direbbe Bazin, si fa scrittura incandescente di un pensiero, di un'emozione, di una ricerca in atto.

Certo, l'illusione di Bertolucci non è al servizio della verosimiglianza, ma si adopera piuttosto a eroderne i princìpi. Ogni unità spazio-temporale, seppure fittizia, salta in aria producendo inquadrature che volano come schegge. Ciò che è qui, in una immagine, è sempre anche da qualche altra parte, in un'altra immagine o in un'altra serie di immagini. Le inquadrature delle prove e quelle del girato si specchiano le une nelle altre, si fanno eco: un gesto iniziato nelle prime può essere finito o semplicemente raddoppiato nelle seconde e viceversa; una battuta può rimbalzare da un ordine all'altro della rappresentazione, viaggiando nel tempo e nello spazio.

Tutto il film è costruito su queste risonanze, che coinvolgono insieme il visivo e il sonoro. La voce unisce inquadrature programmaticamente senza raccordo, che sembrano fuoriuscire direttamente dalla mente o dai sogni, senza perdere per questo la loro valenza materica, fondata sulla vibrazione dei suoni, dei colori e dei movimenti. Ogni immagine è un centro di energia che si irradia oltre i limiti della cornice, in un al di là che non ha niente a che vedere con l'al di là del reale, di baziniana memoria. Intendo dire che le inquadrature, anziché allinearsi le une accanto alle altre, si dispongono in profondità, come nel pozzo della memoria (o di un computer). I loro bordi non si aprono in linea orizzontale e verticale, ma nella spirale di un vortice, in cui i tempi e gli spazi vengono mescolati, sovrapposti, invertiti, moltiplicati.

Al di là dello schema binario prove/girato, peraltro sempre arricchito di dimensioni aggiuntive, la continuità viene infranta anche all'interno di uno stesso livello di rappresentazione, ad esempio nella scena delle prove a teatro con la Melato, dove i personaggi appaiono contemporaneamente sulla pedana e in platea, scambiandosi le parti di attori e spettatori, di persone e di personaggi. Similmente il tempo è sottoposto a continui scivolamenti, indietro e avanti, che non necessitano di spiegazione: emblematico, a tal proposito, il montaggio alternato tra le immagini all'interno della villa

di campagna e quelle del viaggio per raggiungerla, dove il futuro sembra precedere il passato o evocarlo, ponendosi su uno stesso asse di simultaneità spaesante. Le inquadrature tendono a disporsi come note, in un flusso ritmico scollato da ogni motivazione logica, che procede per contrappunti, per raddoppi, per assonanze.

Alla luce di queste configurazioni i vecchi concetti di flashback e flashforward, di fuori campo, di sguardo in macchina, di soggettiva, di campo controcampo chiedono di essere riformulati. Così come, d'altra parte, la stessa idea di rettangolo schermico diviene una entità elastica, al pari delle inquadrature che accoglie. Si pensi al gioco sui formati e mascherini che Bertolucci compie soprattutto all'inizio della terza parte del film, ma anche alle "finestre" che apre nella seconda parte, durante l'inseguimento di Pietro da parte di Sofia nella funicolare, dove l'inquadratura nell'inquadratura rimanda a un controcampo impossibile. Si osservino anche i ripetuti sguardi in macchina, che non interrompono più nessun meccanismo di identificazione spettatoriale, e all'uso ironico del fuori campo come spazio "invisibile" della regia. Da qui Bertolucci dialoga con i suoi personaggi che, cercando lo sguardo dell'autore, incontrano quello realmente invisibile, perché virtuale, dello spettatore. Quest'ultimo è posto così al vertice di una catena di specchi e di rinvii, chiamato direttamente a entrare in un gioco illusionistico di cui nessuno, neppure il regista, pare conoscere pregiudizialmente gli esiti, e di cui tutti sono soggetti attivi e passivi al contempo, nel senso che ne provocano e subiscono gli effetti. Nella prima parte del film, ad esempio, i personaggi appaiono insieme come ingannatori e come ingannati e innestano un meccanismo a scatole cinesi che si rivela una trappola anche per lo spettatore, sebbene l'autore renda il pubblico partecipe di indizi che i personaggi non possono condividere.

Il fuori campo è il luogo della presenza nascosta del regista, che si materializza nel film attraverso la voce. Si può dire che lo si senta respirare, come un corpo vivo che tuttavia si nega alla visione, apparendo solo a film avanzato, in secondo piano e di spalle, o emblematicamente riflesso sullo specchio (nella scena della vestizione di Sofia, all'inizio della terza parte), in accordo con il principio del doppio che struttura l'intero film, e che viene riproposto nella terza parte anche attraverso la messa in scena ironicamente sublimata di un alter ego: Marcello, l'attore magro e bello che recita la parte del regista Gérard. Durante il provino, il rapporto tra Sofia e Gérard, alla cui voce si sovrappone sovente quella di Bertolucci, riproduce la situazione della seduta analitica, da una parte, e la relazione tra pittore e modella, dall'altra. Non a caso a un certo punto, nella vorticosa pluridimensionalità del film, appare un vano ingombro di tele, una sorta di atelier.

Come un cubista, o meglio come un Dreyer del XXI secolo, Bertolucci tortura e ama i corpi dei suoi attori, esplorandone la pelle o facendoli a pezzi attraverso primissimi piani sempre cangianti, inquadrature sghembe

e cortocircuiti prospettici. Non è solo la tonsura di Rosalinda Celentano, che interpreta la parte di Chiara, a suscitare associazioni tanto ardite, ma la continua "autopsia" operata dal mezzo digitale, la sua ansia analitica, che trapassa dalle forme ai corpi.

La tensione autoriflessiva non esaurisce il film che, come ci dice l'autore, è il racconto di un'iniziazione non solo artistica, ma anche sentimentale. Le due cose non sono disgiunte. I confini del cinema si allargano come quelli dell'amore, che passa attraverso i diversi stadi dell'età e del sesso fino al gesto omosessuale. Non è possibile, purtroppo, dar conto in questa sede della ricchezza di un'opera che mescola senza soluzione di continuità pensiero ed emozione, vibrando in ogni sua parte, piena di ripostigli, di dettagli, di rimandi, in cui si parla di solitudini, di paure, di regressioni e ossessioni: di un golf rosso trascinato da un episodio all'altro, come la coperta di Linus; di una caramella magica trovata in un vecchio film; di giravolte su stessi; di lunghe risate isteriche che tornano come ritornelli; di corpi piegati negli spasimi del vomito; di lacrime davanti allo specchio per i giorni che portano via lentamente la vita; di ambienti sarcasticamente riempiti del folclore ideologico del passato (la casa di Pietro) o del kitsch televisivo attuale (la sagoma del cuore a Cinecittà); di incontri tra giovani e vecchi, di giochi della crudeltà che rimbalzano dal teatro alla vita attraverso un fazzoletto pieno di sperma; di travestimenti reali e metaforici; di versi parodiati (Patrizia Valduga) e amati (Giorgio Caproni); di canzoni e arie che sembrano emergere direttamente dall'inconscio del film. *Violino tzigano*, ad esempio, costituisce qualcosa di più dello sfondo sonoro per l'idillio campestre di Sofia e Pietro: è un'elegia del mondo antico, in cui la donna-figlia balla con l'amante-padre, rovesciando le parti già interpretate da Anna Magnani ed Ettore Garofolo in *Mamma Roma*.

Non so se Bertolucci abbia voluto, con questa canzone, citare direttamente Pasolini; lo fa senz'altro più tardi, quando si chiede, attraverso il suo alter ego: «Voglio veramente fare questo film o voglio solo sognarlo?», evocando la frase che lo stesso poeta, nei panni dell'allievo di Giotto, dice a chiusura de *Il Decameron*: «...perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?».

L'identità sociale e politica

Il problema dell'identità è anche al centro del terzo lungometraggio di Marco Bechis, *Figli/Hijos* (Cinema del presente), che diversamente da Bertolucci lo affronta da una prospettiva storico-politica. Il film, infatti, si occupa del furto di identità perpetrato dai militari argentini nei confronti dei figli dei desaparecidos, sottratti ai loro genitori come bottino di guerra e allevati a casa degli assassini delle loro famiglie, nella totale ignoranza delle proprie origini. Basato sulle testimonianze delle vittime, come già *Garage*

Giulia Sarano e Carlos Echevarria in *Figli/Hijos* di Marco Bechis

Olimpo, di cui rappresenta un'ideale continuazione, *Figli* non ha la retorica dei soliti film politici, che appoggiano su una forma tradizionale un contenuto polemico. Bechis cerca, al contrario, di far emergere la domanda d'identità attraverso le configurazioni di un linguaggio che rifiuta a priori psicologismi ed effetti sentimentali. Il rigore morale diventa qui rigore formale, senza raggiungere, tuttavia, la cruda icasticità di *Garage Olimpo*.

Figli lavora prima di tutto sulla visione ostacolata, distanziata e filtrata, come metafora dell'incertezza identitaria. Lo sguardo incontra sempre vetri, finestre, tramezzi e intercapedini: l'immagine del reale appare perciò schermata, indiretta, oppure viene sezionata in parti che delimitano gli spazi chiusi della comunicazione, la separatezza dei corpi e dei destini, o anche l'irraggiungibilità degli assassini, i quali, significativamente, nel finale appaiono attraverso il vano di una finestra. Le materie trasparenti esaltano l'idea del riflesso, dell'identità doppia e "differita". Allo stesso tempo la figura della specularità è usata per connotare il riconoscimento tra i due presunti gemelli, Javier e Rosa, riconoscimento che, negato sul fronte della verità scientifica (il test del DNA), sarà sanzionato nel finale attraverso l'adesione comune alla lotta contro il regime argentino. Disposti sul letto come gemelli nel corpo della madre, Javier e Rosa si riflettono l'uno nell'altra, e tutti e due insieme appaiono riflessi in uno specchio. Anche i loro gesti, nella scena in cui richiedono il test del DNA, sono speculari, come a sottolineare l'appartenenza a uno stesso corpo, la condivisione di una stessa identità.

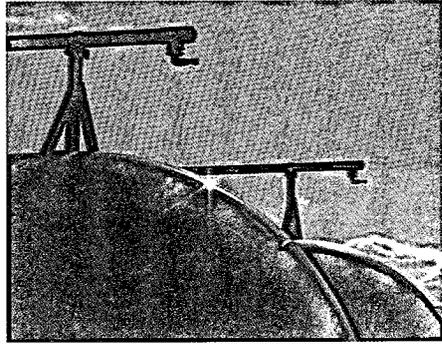
Un'altra figura emblematica, sul versante sia estetico che politico, è quella del volo nel vuoto, che apre e chiude la parte milanese della vicenda, ossia quasi la totalità del racconto, a sua volta incorniciato da un prologo (la nascita in un ospedale di Buenos Aires il 9 dicembre 1977) e da un epilogo (una manifestazione di piazza a Buenos Aires il 23 marzo 2001) argentini. Il volo dall'aereo è come una sorta di sarcastica nemesi: Javier si lancia nel vuoto, ripetendo, anche se con il paracadute, la stessa sorte inflitta, forse, ai suoi genitori, e comunque a tanti altri prigionieri politici, i quali venivano gettati in mare dagli apparecchi. Il padre adottivo era stato pilota di uno di questi. Nel film non vengono mai mostrati gli atterraggi di Javier, ma soltanto la sua esperienza di discesa che assume toni sempre più sinistri e luttuosi, tanto è vero che, un attimo prima dell'epilogo, siamo spinti a pensare che il suo lancio simbolico nel vuoto della propria identità manipolata si concretizzi in un autentico suicidio.

Con *Asuba de su serbatoiu* (Nuovi territori), Daniele Segre realizza un altro film militante, intriso di furori e di malinconie. Questa volta il problema identitario riguarda la classe operaia. Il film è l'epicedio di una specie, più che di una classe, che si avvia all'estinzione, portando con sé il "glorioso" mondo del passato: quello dell'epica proletaria e delle sue "belle bandiere" rosse. Negli anni '60 Pasolini, riferendosi al dopoguerra, parlava di «ardente rosso affastellato e tremante, nella tenerezza eroica di una immortale stagione!»[7]. Nel luglio 2000, Segre filma, come fossero davvero le ultime, le "belle bandiere" della CGIL, che sventolano su un serbatoio della Nuova Scaini, a Villacidro, presso Cagliari.

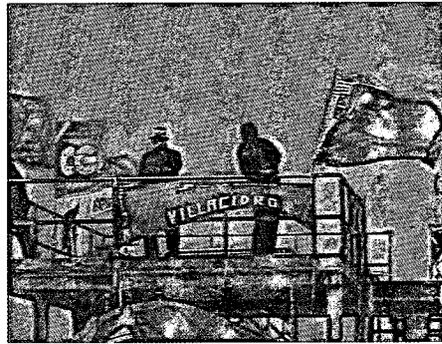
Il serbatoio, occupato dagli operai, ha l'imponenza fotogenica delle moderne architetture industriali, ma il regista lo riprende come un fortino del passato, una roccaforte difensiva, in cui si giocano le carte residue dell'identità proletaria. In uno scenario fordiano, il "fortilizio" si erge nel deserto della campagna circostante, battuto dagli elementi: un vento incessante accompagna, con il suo palpito, la progressione drammatica della vicenda, costringendo gli occupanti a tenere un fazzoletto sulla bocca, come banditi.

Il rumore della Storia e quello della Natura sembrano confondersi, conferendo al film i toni dell'epica, così insoliti ai nostri giorni, tanto più in un documentario. Ampi movimenti di macchina, come ad esempio una panoramica circolare, di quasi 360°, sulla terrazza del serbatoio, o una gru dal basso verso l'alto a inquadrare l'imponenza dei due bomboloni, sottolineano la commossa concentrazione dello sguardo davanti ai resti monumentali di una civiltà in estinzione. Spesso Segre usa il controluce e lavora sull'ambiguità del riverbero solare: non si capisce mai fino in fondo se siamo in presenza di un'alba o di un tramonto, se stiamo vedendo il vecchio "sol dell'avvenire" o quello odierno dell'ineluttabile declino.

Il treno dei lavoratori, che si dirigono verso la capitale, è un altro topos dell'epica proletaria, carico di antiche risonanze: compare nelle pri-

Asuba de su serbatoiu
di Daniele Segre

me immagini del film, precedendo la vista del serbatoio, per poi scandire l'odissea del viaggio a Roma, dove i conti divengono drammaticamente chiari. Qui, infatti, si percepisce lucidamente che gli operai stanno lottando contro i mulini a vento, che sono come dinosauri tenacemente attaccati a un mondo che non può più accoglierli, intento com'è a "produrre ricchezza" anziché occupazione. Il risultato sarà dunque, più che una parziale sconfitta, l'ennesima perdita sul campo: il film si conclude con la scritta «Il 26 settembre 2000, 152 operai vengono licenziati», a cui segue, nei titoli di coda, l'elenco dei lavoratori coinvolti nell'opera. È uno dei momenti più commoventi: quella lista di nomi, che raccolgono intere famiglie, intere generazioni, sembra una lapide per i caduti in una guerra dimenticata, ormai incapace persino di "fare notizia".

La perdita di una collocazione esistenziale e lavorativa insieme, la mancanza di un posto e di un ruolo riconosciuto nella società, sono anche i temi affrontati da *Tornando a casa*, lungometraggio d'esordio di un giovane napoletano di 29 anni, già assistente di Martone in *Teatro di guerra* e aiuto-regista di Bechis in *Garage Olimpo*, a cui è andato il premio della Settimana della critica. Protagonista del film è un peschereccio con la sua piccola ciurma, tre napoletani e un algerino: essi cercano drammaticamente di assicurarsi uno spazio di sopravvivenza, respinti sia dalla camorra, che vieta loro di pescare vicino casa, nella zona Flegrea, sia dalla polizia nordafricana, che contrasta le loro incursioni nelle proprie acque territoriali. Migranti in patria, relegati ai margini, alle frontiere, questi individui non esistono per il mondo, come dice l'algerino Samir a Franco, il più giovane della compagnia, e vivono nella barca come in una casa-galera o in una casa-tomba. Incapaci di essere altro da ciò che sono sempre stati, cioè pescatori, si conse-

gnano al mare come al destino: «Quando mi affaccio a questa finestra e vedo il mare, vedo la morte», afferma Salvatore, il padrone dell'imbarcazione.

Nelle acque marine si riversano i loro impulsi di vita e contemporaneamente il senso di precarietà e ineluttabilità delle loro esistenze, incerte e "fluttuanti" come quelle dei clandestini nordafricani che ogni giorno affrontano la traversata dell'inferno per raggiungere una inesistente terra promessa. Franco è, si potrebbe dire, un africano d'Italia, che sogna l'America come cento anni prima hanno fatto i suoi avi, all'interno di una storia che si ripete sempre identica. Nel finale, la sua voglia di morire, di consegnarsi al mare, si trasforma in una deriva identitaria: gettatosi tra i flutti per salvare un clandestino, viene a sua volta salvato da una barca ricolma di clandestini e si spaccia per uno di loro, accettando di assumerne il destino di esclusi e di rimpatriati. Il suo cambiamento di identità può essere letto, verosimilmente, come un riconoscimento di identità: Franco si unisce a uomini che gli sono fratelli nel condividere la sua stessa dimensione socio-esistenziale dell'"assenza". Il "tornando a casa " del titolo, così, sembra anch'esso aprirsi alla deriva simbolica, evocando la casa di chi non ha casa, di chi non ha realmente un luogo dove tornare, al di là del mare, in cui i sogni annegano insieme ai corpi. L'immagine marina apre e chiude significativamente e ossessivamente un racconto che ha come unica catarsi il proprio slancio solidaristico.

Lo sguardo asciutto di Marra tende a confondersi con quello del testimone partecipe degli eventi, privilegiando i toni documentari, e l'autenticità dei materiali rispetto alla loro manipolazione romanzesca. La sequenza iniziale della pesca si svolge senza dialogo, completamente affidata ai gesti e ai rumori, nello stile di De Seta, che non a caso è stato più volte citato come referente dalla critica, insieme al Visconti de *La terra trema* e all'Amelio di *Lamerica*. Il regista non rinnega l'eredità neorealista che il film sembra raccogliere sia a livello morale che estetico: l'occhio puntato sulle "periferie", sui corpi di pescatori veri, che parlano nel loro dialetto, seguendo uno schema di sceneggiatura che viene reinventato continuamente durante le riprese. Un'opera realizzata «dall'interno», come dice lo stesso autore, «non "su" delle persone, ma "con" delle persone»[8], un viaggio a suo modo iniziatico tra i relitti di una identità sommersa.

Un altro mondo è possibile è il titolo significativo del film collettivo ideato e coordinato da Francesco Maselli, sui fatti avvenuti a Genova durante il G8. L'opera, che coinvolge 33 registi italiani, diversi per età e formazione, è stata presentata ma non mostrata a Venezia, perché ancora in fase di montaggio. Le uniche immagini degli scontri tra polizia e manifestanti si sono viste fuori dalle sale ufficiali del festival, in piazza, e sono state gestite dalla base del movimento antiglobalizzazione.

Come un gesto di rivolta contro questa fase avanzata del colonialismo capitalistico può essere letto anche il film di Yervant Gianikian e Angela

Ricci Lucchi, *Images d'Orient - "Tourisme vandale"* (Nuovi territori), dedicato alle immagini del colonialismo del passato, ma che, come sostengono gli autori, può riferirsi anche a quello nuovo, allo scontro sempre più drammatico tra Occidente e Sud del mondo, che dopo Venezia ha assunto i caratteri di una guerra dichiarata.

Al centro dello sguardo di Gianikian e Ricci Lucchi è un documentario esotico della fine degli anni '20, girato in India per «giustificare la tutela armata delle potenze europee»[9]. Secondo il loro abituale metodo sperimentale, gli autori intervengono sulle immagini di archivio attraverso colorazioni, rallentamenti, ingrandimenti e *recadrages*. Il fotogramma o una sua porzione, assunti come unità di montaggio, acquisiscono una qualità straniata, materica e astratta al contempo, e un'aura spettrale.

L'analisi del referto documentario, condotta fino all'amplificazione delle minime particelle, si muta in autopsia. La percezione di qualcosa di sinistro e mortuario viene accentuata dalla musica che accompagna le immagini, conferendo loro un carattere ipnotico e sospeso, mentre il canto di Giovanna Marini (basato su testi di Henri Michaux e Mircea Eliade, scritti tra la fine degli anni '20 e l'inizio dei '30) si espande sul visivo secondo i moduli del contrasto ideologico e della trasfigurazione poetica. All'innegabile grazia dei ricchi turisti, ritmata come un ballo di fantasmi, solo nel finale viene opposta la visione degli esclusi, delle loro identità calpestate, del genocidio antropologico e culturale che trapassa, con sempre più accanimento, dallo ieri all'oggi.

Film dall'identità incerta

Sull'icona del mare inizia e finisce, oltre a *Tornando a casa*, il film d'esordio di un altro napoletano, Paolo Sorrentino, che si misura con figure e destini assai più prosaici, affrontando da altre latitudini il problema dell'identità e dell'esclusione. *L'uomo in più* (Cinema del presente), ambientato nei "volgari" anni '80, analizza le vicende incrociate di due individui, un calciatore e un cantante, che portano lo stesso nome e cognome e subiscono la stessa sorte fallimentare, passando dal successo all'oblio. Sono "uomini in più" perché la società li rifiuta come merce di scarto, o meglio come prodotti scaduti, ma anche perché le loro identità si mescolano farraginosamente, insinuando dubbi nello spettatore e suscitando aspettative che non verranno mai soddisfatte. La figura del doppio è qui al servizio di uno schema romanzesco inutilmente artefatto e privo di sbocchi, centrato su personaggi che, sulla carta (la sceneggiatura del film ha vinto il premio RAI International), ambiscono forse a indossare la maschera tragicomica degli antieroi di Kafka o Gogol, ma che sullo schermo non assumono consistenza alcuna. Sprofondati nel folclore di un'epoca, sono anch'essi pallide larve di un immaginario di second'ordine, fatto di kitsch ré-

tro, di psicanalisi di consumo, di sogni e incubi da piccolo schermo e di trovate narrative ad effetto. Penso, ad esempio, al finale, in cui l'atto suicida viene prima alluso e poi irriso, in sostanziale accordo con il modello duplice che informa l'intero film. Viene da pensare che sia l'opera stessa, oltre che i suoi materiali, a soffrire di un'incertezza identitaria, intesa come mancanza di una struttuta forte di senso e di un'impronta decisiva di regia.

La stessa cosa si può dire anche del film di Giuseppe Piccioni, *Luce dei miei occhi* (Concorso), dove il motivo del doppio è affidato a un alter ego immaginario del protagonista, preso in prestito dai fumetti di fantascienza. La dialettica tra Antonio – interpretato da un Lo Cascio assai meno incisivo che ne *I cento passi*, nonostante la coppa Volpi per la migliore interpretazione, vinta insieme alla coprotagonista Sandra Ceccarelli – e Morgan, pura voce uscita da un libro della collana Urania, è quella di chi cerca di ridisegnare la realtà attraverso il potere demiurgico della fantasia, di chi si allontana dal mondo, perdendosi nelle proprie regressioni infantili e romanzesche, e contemporaneamente vi si immerge, animato da un senso quasi dostoevskijano della bontà che lo porta ad aprirsi ad angolo piatto alle solitudini e ai bisogni altrui. Il malinconico romanticismo di Piccioni affida al proprio personaggio un viaggio con missione: il visitatore, catapultato da un altro pianeta, come un naufrago tra altra gente alla deriva, ha il compito di riscattare la realtà con la forza pura dei sentimenti. Ma gli sforzi incrociati del regista e dei suoi interpreti si perdono in una sorta di vuoto pneumatico: il gioco sulle sfumature, sugli sguardi, sulle piccole percezioni si risolve in un quadro diluito di reciproche anemie, dando vita a un immaginario sostanzialmente inerte, privo di accensioni.

Un analogo scarto tra intenzioni e risultati caratterizza anche il quarto lungometraggio di Antonio Capuano, al suo primo "incidente" di percorso, dopo gli esiti eccellenti dei film precedenti. *Luna rossa* (Concorso) parte dall'idea di raccontare l'autodistruzione di una famiglia camorrista ricorrendo agli archetipi della tragedia greca e all'effettistica del teatro elisabettiano. Coniugando il mito e la cronaca nera, la parabola biblica e la canzonetta, l'alto e il basso, l'autore punta sull'energia schizoide di un linguaggio che vorrebbe procedere per schegge impazzite di senso e materia. Il suo metodo di montaggio "paranoico-critico", come lo chiamerebbe Salvador Dalí, viene giustificato ricorrendo alla copertura narrativa del racconto in flashback, che il rampollo più giovane della famiglia, il "pentito" Oreste, espone davanti a un giudice.

Luna rossa è fin troppo programmaticamente un film delirante, basato sulla forza scomposta degli istinti primordiali, sull'esplosione delle viscere, sull'evocazione delle forze naturali (il vento, il fuoco, il cielo perennemente cupo), sull'alchimia di simboli (una fiera in gabbia, un cavallo lanciato al galoppo) e grumi di colore grand-guignolesco. Un'opera progettualmente senza limiti, aperta a tutti gli eccessi possibili, essa stessa metafora del "po-

Italo Celoro in *Luna rossa* di Antonio Capuano

tere illimitato" che vuole mettere in scena. Ambientandola in buona parte nel fortino-bunker della famiglia Cammarano, come in una reggia sanguinosa di altri tempi, Capuano punta sull'effetto claustrofobico delle immagini e dei suoni, riempie lo schermo di televisori e telefonini che squillano incessantemente, e fissa lo sguardo in prevalenza su primi e primissimi piani di personaggi-maschera, capaci, come Licia Maglietta, di cambiare parrucca nel controcampo di una stessa scena. Si tratta di figure senza pathos, identificate solo dal nome e dal ruolo tragico che sono chiamate a svolgere: Oreste, il vendicatore; la madre Irene/Clitennestra e il suo amante Egidio/Egisto; il padre Amerigo/Agamennone; la sorella Orsola/Antigone (più che Elettra), che vuol dare sepoltura all'altra sorella; la nonna/Cassandra, profetessa sulla sedia a dondolo come la vecchia genitrice di *Psycho*, e poi Elena (di Troia) e tanti altri, didascalicamente appoggiati a un modello mitico.

Forse nel film c'è, più che l'eccesso in senso metafisico, la sovrabbondanza nell'accezione letterale del termine, l'idea di una giostra baroccamente riempita, in cui si perde il senso ultimo del viaggio e si rimane impigliati sulla superficie di immagini che avrebbero voluto, invece, risucchiarci nella loro vertigine.

Immagini che non rendono ciò che promettono sono anche quelle di *Farelavita* (Nuovi territori), ideale continuazione di *Rosatigre* presentato l'anno scorso al festival veneziano. Il film di Tonino De Bernardi, si legge nel press-book, «nella sua ricerca di una verità umana, poteva essere gira-

to solo in digitale». La nuova tecnologia affina l'idea di un cinema fenomenologico con venature fantastiche, già perseguito dall'autore, in passato, con la pellicola in 8, 16 o 35mm. Un cinema fondato sul mito della ripresa, sul "miracolo" che si crea o dovrebbe crearsi nel momento in cui la macchina dialoga con i propri materiali, senza uno schema di sceneggiatura rigidamente prefissato in anticipo, senza la mediazione di un allestimento scenografico e luministico.

A Tonino De Bernardi non interessano, chiaramente, le storie, ma le "presenze" dei luoghi e dei corpi, catturate attraverso inquadrature che non esibiscono mai studi compositivi, ma vogliono piuttosto apparire casuali e provvisorie, prodotti di uno sguardo che vaga liberamente, rifiutando di essere troppo strutturato. Tuttavia, questa moralità estetica in *Farelavita* si risolve in un brusio generale di suoni e immagini che non hanno presa sullo spettatore, che si trascinano nell'inerzia avanzando il sospetto che ci sia qualcosa di fondamentalmente inautentico nel culto dell'autenticità professato dal regista.

Filippo Timi e Giulietta De Bernardi (la figlia del regista), che recitano rispettivamente nelle parti del travestito e della prostituta, si prestano fondamentalmente a un gioco di teatro, indecisi tra la verità dell'inganno (mettersi nei panni di un altro) e l'inganno della verità (essere loro stessi). Ma il regista non coglie il lato conflittuale, contaminato, delle loro identità, l'ineliminabile dialettica tra vero e falso; crede piuttosto che il rituale conoscitivo della ripresa possa trasformare qualsiasi recita e finzione in un reperto vitale.

Al centro del secondo lungometraggio di Giovanni Davide Maderna, *L'amore imperfetto* (Cinema del presente), è ancora, come nell'opera d'esordio, il problema morale. Se in *Questo è il giardino* si alludeva all'aborto da un'ottica sostanzialmente cattolica, qui si rappresenta il dramma di due genitori che scelgono di non interrompere la vita di un feto destinato, per una grave malformazione, a morire pochi giorni dopo la nascita. Il loro caso da rotocalco viene intrecciato a un'indagine poliziesca su un suicidio sospetto, in cui è coinvolto il protagonista, padre del nascituro. Il racconto si dinamizza così attraverso il ricorso a uno schema di alternanze, di allusioni e contrappassi: nella notte in cui il bambino viene alla luce, una ragazza si toglie la vita. Il giallo dell'inchiesta si mescola con quello delle coscienze inquiete e traballanti dei personaggi. In una Genova per lo più buia e piovosa, si consuma l'estenuante attesa della morte del neonato, tra accettazione e rivolta, lotta contro il destino e speranza nel miracolo, in una dialettica senza sbocco tra fede religiosa, che informa il personaggio della madre, e turbamento laico, che caratterizza il padre.

Maderna lavora sull'accenno, sull'ellissi assunta come modulo narrativo: ci mostra, più che azioni compiute, abbozzi di scene, personaggi che guardano e si guardano. Lo stilema reiterato della soggettiva dalla finestra punteggia il film, coinvolgendo alternativamente la madre protagonista, il medi-

Marta Belaustegui ed Enrico Lo Verso ne
L'amore imperfetto di Giovanni Davide Maderna

co e il commissario in un gioco di attese e sospetti, di spie e indagati. Ma la tensione formale, così come l'impianto thriller basato sull'anticipazione di un evento (il furto del bambino da parte dei genitori) che si chiarirà soltanto alla fine, appaiono talvolta eccedenti, come deviati dai nuclei profondi del racconto, in una specie di corsia parallela.

Alla misteriosa laconicità del visivo fa riscontro, d'altra parte, un eccesso di didascalismo nei dialoghi: il motivo del miracolo di Calanda, già evocato dal dipinto che fa da sfondo ai titoli di testa, viene fin troppo spiegato, perdendo inevitabilmente la propria carica allusiva. Aleggia costantemente nel film l'attesa, contraddetta nel finale, di un evento prodigioso, provocato dalla fede della madre che non casualmente si chiama Angela, così come il medico non a caso porta il nome dell'arcangelo Gabriele, che etimologicamente significa "Dio risanato". Entrambi i personaggi giocano idealmente il ruolo di figure sostitutive degli angeli che, nella leggenda di Calanda, hanno riattaccato la gamba a un contadino del '600, Miguel Juan, che è anche il nome del neonato, ricostruito con gli effetti digitali: il miracolo tecnologico è l'unico che, alla fine, Maderna si concede, nella sua messa in scena, non sempre penetrante, di un conflitto tra la vita data e la vita tolta, tra la nascita e la morte, tra la razionalità e il misticismo, tra la forza creatrice e quella distruttiva dei sentimenti.

Saggi, diari e ritratti

Il cinema "non narrativo" rappresenta una frangia particolarmente vivace, oltre che quantitativamente assai cospicua, della selezione veneziana.

Con *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* (Fuori concorso), Laura Betti scrive un «saggio ideologico e poetico», secondo le stesse parole usate dal poeta nel '63 a proposito de *La rabbia*. Si tratta di un film di montaggio, basato sulla commistione di materiali eterogenei: da una parte si attinge al repertorio, più o meno noto, dei documentari e delle interviste con Pasolini; dall'altra si utilizzano, naturalmente, estratti dai suoi film, ma non mancano le immagini nuove, girate appositamente. La bella e lunga intervista con Paolo Volponi costituisce l'unico momento in cui la parola passa agli amici-testimoni; per il resto è il corpo (e la voce) di Pasolini a occupare costantemente l'inquadratura, come autore-attore più che come

oggetto del discorso. Il criterio è in parte analogo a quello già adottato da Laura Betti nel libro *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*, e consiste, appunto, nell'eliminare gli intermediari e gli esegeti.

Il film non obbedisce alle logiche esteriori e lineari della ricostruzione cronologica e neppure a quelle, troppo private, della memoria soggettiva. L'autrice, anzi, tende a porsi materialmente fuori dall'opera: è voce, in assenza di corpo, che legge i versi di *Una disperata vitalità*; è corpo, in assenza di voce, che si mostra di scorcio, come tra le quinte, a film avanzato. Il suo scomparire è uno stratagemma per restare. Come l'Emilia di *Teorema*, la Betti si spinge sotto le superfici del film, lancia il proprio sguardo in abisso, dentro il nucleo vivo delle parole e delle immagini pasoliniane. Il suo viaggio è fatto di continui slittamenti, avanti e indietro, di stratificazioni quasi geologiche (la spazzatura di ieri e quella di oggi), di associazioni iconografiche (Accattone e Stracci come il Cristo de *Il Vangelo secondo Matteo*, oppure i balli dei borgatari davanti al bar Las Vegas in *Uccellacci e uccellini* e quelli dei Signori in *Salò*), di cortocircuiti tra sonoro e visivo che sconvolgono le dimensioni spazio-temporali.

Il film comincia con il cielo, icona metafisica di tutta la poesia pasoliniana. La regista mescola nuove nuvole e nuovi alberi con quelli ripresi a suo tempo da Pasolini e amplifica a dismisura, con un effetto digitale, il mito del sole e del «nulla lucente» che attraversa ossessivamente tutta l'opera del poeta. Nel sole, che si sprigiona dal sogno di Accattone, appare, all'inizio, la madre Susanna, come una forma quasi ultraterrena, e nel sole scompare, alla fine, Pasolini, lasciando all'astro celeste la penultima inquadratura, su cui risuona in *voice over* l'urlo di *Teorema*, ossia un urlo che si proietta fuori dal film, «destinato a durare oltre ogni possibile fine»[10]. Nell'ultima inquadratura compaiono significativamente in forma di didascalia le parole dette da Pasolini alla fine de *Il Decameron* («...perché realizzare un'opera quando è cosi bello sognarla soltanto?»), con la funzione di doppio congedo, del poeta e della regista che parla attraverso il poeta. Laura Betti afferma di aver fatto il film «sognando le parole di Pier Paolo immerse in tutto ciò che da tempo non lo riguarda, come un'enfatica, mondana e stridente democrazia; una falsa capacità di capire; una non troppo furtiva apologia della bassa cultura... bassa, strisciante, penetrante e capace di una potente e vorace assimilazione»[11].

L'immagine del "monumento" funebre, immerso nei rifiuti, ritorna come un verso costantemente reiterato, colmo della tipica ambivalenza pasoliniana, nel suo indicare al contempo il disprezzo che il mondo riserva al poeta e la passione che egli nutre per la terra "sozza" delle periferie e per i suoi antichi e innocenti abitanti. Sul monumento si posa, come per miracolo, il fiore di carta di Riccetto, emblema di un'innocenza ormai impossibile e doppio tributo amoroso: di Laura Betti attraverso Ninetto Davoli e di Ninetto attraverso Laura.

Sullo stesso versante, etico ed estetico al contempo, del lavoro della Betti si situano due opere che non fanno parte della selezione italiana, ma che vale la pena almeno di ricordare, non soltanto per la loro esemplarità, ma anche perché riguardano personaggi italiani, o di adozione italiana, accomunati da uno stesso rigore di "non riconciliati" e le cui strade si sono, in vario modo, intrecciate con quelle di Pasolini. Mi riferisco a *Il giudice e lo storico - Il caso Sofri* (Nuovi territori), girato in lingua italiana dal francese Jean-Louis Comolli, che ricostruisce con l'aiuto di Carlo Ginzburg la lunga persecuzione giudiziaria dell'ex dirigente di Lotta continua come un «capolavoro di sfrontatezza» e di apoteosi grottesca, morfologicamente simile ai processi per stregoneria dell'inquisizione.

Con *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes - Ou gît votre sourire enfoui?* (Nuovi territori), il portoghese Pedro Costa ci mostra il metodo di lavoro dei due registi, riprendendoli davanti a una moviola, mentre montano a Parigi il loro *Sicilia!*. Protagonisti di uno straordinario duetto, quasi beckettiano, essi rendono palpabile la fisica e la metafisica del loro cinema, attraverso i corpi immersi perennemente nel buio, la dialettica di fissità (Danièle) e movimento (Jean-Marie) delle posizioni, l'intreccio materico delle voci che passano senza soluzione di continuità dal battibecco domestico alla presa di posizione politica e poetica, aprendo costantemente un fronte di dissenso, sia nello stile di vita che in quello cinematografico.

Un'altra messa in scena, questa volta postuma, dell'artista al lavoro è quella realizzata da Luca Ronchi con *Mario Schifano tutto* (Nuovi territori). Come nel caso del Pasolini visto dalla Betti, ci troviamo di fronte a un'opera scritta dal di dentro, per mano di un collaboratore e amico del pittore, che fruga nel suo archivio privato per trarne inedite immagini video. Il film ha una trama polifonica, che si avvale anche di numerose testimonianze, e un ritmo febbrile perfettamente aderente alla poetica di Schifano, mimetico della sua frenesia creativa e comportamentale.

Se l'opera di Ronchi è, come egli stesso dice, una sorta di «autobiografia postuma», *A proposito degli effetti speciali* (Nuovi territori) di Alberto Grifi è un autoritratto in senso letterale, che si materializza davanti a uno specchio, da una parte, e attraverso il riflesso delle immagini del passato, dall'altra. Mescolando lo sperimentalismo di ieri (estratti da *Transfert per Kamera verso Virulentia*, del '67, e il film su Man Ray girato a Parigi, nel '70, insieme a Gianfranco Baruchello) con quello di oggi, Grifi cerca nell'immagine visionaria, creata artigianalmente dagli specchi deformanti, il principio di una «nuova grammatica visiva», l'inconscio di una visione sottratta alla logica euclidea dello spazio-tempo, e un mistico respiro panico del mondo, della materia vivente, da contrapporre alla orrenda realtà della storia attuale[12].

Tra i ritratti d'artista troviamo anche il lavoro di Sandro Lai, *Michelangelo Antonioni - Lo sguardo che ha cambiato il cinema* (Proiezioni specia-

Mario Schifano in *Mario Schifano tutto* di Luca Ronchi

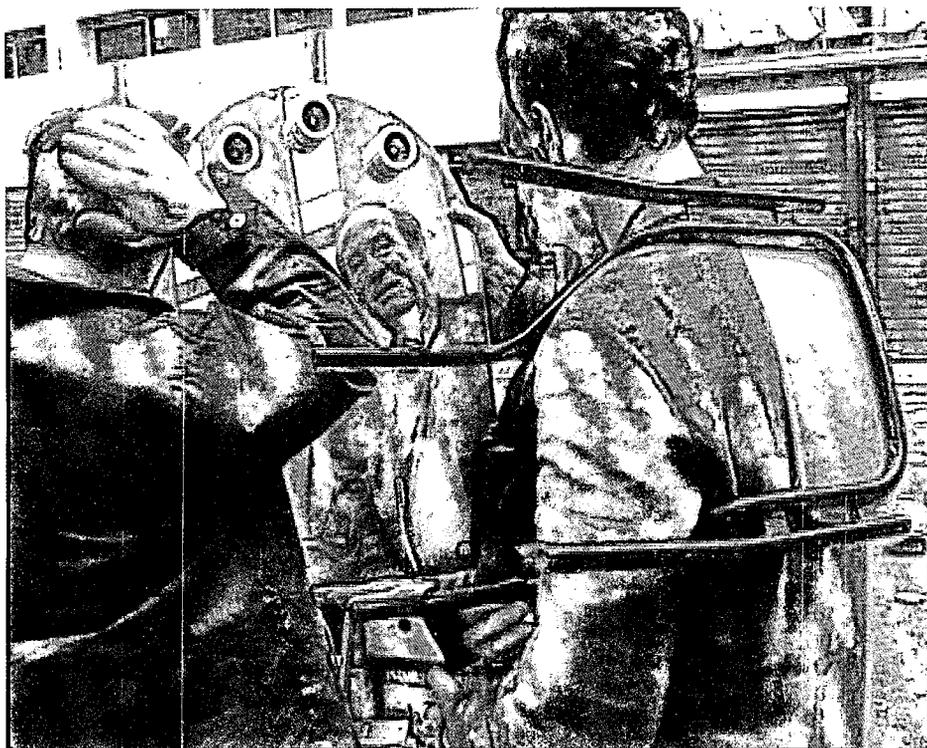
li), omaggio al regista nel senso più esteriore e deteriore della parola. Opera di compilazione, più che saggio critico, il film è una pedissequa sequenza cronologica di materiali di repertorio, televisivi e radiofonici, prelevati dalle Teche RAI.

A un altro regista, Vittorio De Sica, è dedicato il mediometraggio *Vivere* (Fuori concorso) di Franco Bernini, che racconta l'avventurosa storia della lavorazione de *La porta del cielo* a Roma, nel 1944, durante l'occupazione tedesca. Complice il digitale, l'autore si diverte a manipolare immagini e fatti, rimanendo costantemente sul filo dell'aneddotica, in un territorio ibrido egualmente lontano dalla ricostruzione documentaria come da quella romanzesca. Ci troviamo di fronte, piuttosto, a una divulgazione spettacolarizzata. Servendosi di Marco Paolini, Bernini vuole mettere in scena direttamente l'affabulazione, il racconto di un intrattenitore svagato e ironico, persino un po' qualunquista (per paura di cadere nella solita retorica di quegli anni), e il trasformismo di un mattatore, capace di calarsi contemporaneamente nei panni del narratore e dei suoi personaggi. Alla fine, sulle immagini della Liberazione risuonano note e parole di una canzone-feticcio degli anni '30, *Parlami d'amore Mariù*, cantata da De Sica ne G*li uomini, che mascalzoni...*, canzone che risentiamo nel cortometraggio narrativo di Carlo Damasco, *Un paio di occhiali* (Corto cortissimo), ambiziosa e manierata drammatizzazione del racconto omonimo di Anna Maria Ortese, sulla sfocatura (reale e metaforica) della visione di una bam-

bina napoletana, che, nel passaggio dall'infanzia allo sviluppo, riacquista grazie agli occhiali una insopportabile nitidezza e rifiuta di guardare il mondo di mostri che le compare davanti.

A un artista partenopeo del passato è invece dedicato il documentario di Mario Martone, *Nella Napoli di Luca Giordano*, un film, come dice lo stesso autore, sul flusso di energia che attraversa insieme le tele di Giordano e la città da cui il pittore prende ispirazione. Questo flusso si materializza nel movimento sinuoso della telecamera, nelle dissolvenze e nelle sovrimpressioni, nell'immagine del mare in cui "nuotano" le figure, nel balletto dei dettagli, che alterna il particolare dipinto a quello reale, la superficie del quadro e quella della strada. Il film non è, come potrebbe sembrare, una riattualizzazione di Giordano, ma piuttosto un percorso nell'anima antica dei suoi modelli, ancora vivi e cangianti.

Un discorso a parte va dedicato al felice esperimento promosso da Nanni Moretti con *I diari della Sacher* (Nuovi territori). Il regista racconta di di essere entrato in contatto con l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, fondato dal giornalista Saverio Tutino, nel 1989, ancor prima di girare il suo *Caro diario*. Il progetto di dare "visione" alle storie di tanti italiani che hanno depositato le loro memorie presso l'Archivio prende forma negli anni, secondo un metodo rigoroso, quasi scientifico. La mole sterminata dei materiali a disposizione viene soggetta a una prima selezione: tra i circa 4000 documenti presenti, se ne isolano 50, privilegiando quelli di autori ancora vivi, con cui sia possibile entrare in contatto. Quindi si procede a una ulteriore selezione, affidata a un'équipe di registi, più o meno giovani, in parte già coinvolti nel Sacher Festival, che lavorano secondo uno schema comune. Questo modulo, che desumo a posteriori dalla visione dei film, ma che suppongo sia stato stabilito a priori, consiste nell'osservanza di alcuni princìpi basilari: attenersi a una durata media di circa mezz'ora; portare davanti alle telecamere gli autori delle memorie e farli parlare in prima persona; mescolare il loro racconto diretto con materiali del repertorio documentario e, in alcuni casi, con estratti di film del passato; esibire il diario scritto che sta all'origine del diario filmato; evitare il più possibile l'intromissione del regista-intervistatore, che deve rimanere una presenza discreta, seminascosta, e non "rubare" mai la scena al protagonista.

La precisa strutturazione del progetto costituisce la sua forza e insieme il suo limite: quello di una ricetta, sicuramente esaltante e produttiva, ma che a tratti mostra i propri lati esteriori e seriali. Penso, ad esempio, all'uso, talvolta pretestuoso, delle immagini di repertorio, che interrompono senza necessità la rievocazione dei personaggi, nel tentativo di restituire un fittizio clima d'epoca. Ma, al di là di alcuni vizi formali, in parte "obbligati", e di certe opzioni discutibili dei singoli registi, che a volte cercano di "vivacizzare" in senso autoriale lo schema di base, questi primi sette capitoli di una storia orale degli italiani comunicano la tensione etica e politica

Piero Natoli riflesso nello specchio ne *Il mondo è fatto a scale*

che muove il progetto d'insieme, e hanno un'indubbia presa emotiva, dovuta in primo luogo alla presenza dei loro "ordinari e straordinari" protagonisti: Costantino Congiu, un sardo di 71 anni, che ripercorre la propria vita di "orfano" e vagabondo, abbandonato dalla madre prostituta (*Scalamara* di Giuseppe Gaudino); il napoletano Francesco Stefanile, che rievoca la campagna di Russia e le sue distese gelate, nella quieta dorata del proprio orto lussureggiante (*Davai bistré - Avanti presto!* di Mara Chiaretti); le romane Leda Casalini e Vittoria Boni, che riprendono nel 2001 il loro diario degli anni '30, scritto sui banchi di scuola a otto mani, insieme a Lydia Cristina e Wanda Doninselli (*Ca cri do bo*, acrostico dei loro cognomi, di Susanna Nicchiarelli); il "ragazzo di vita" Claudio Foschini, nato nelle borgate romane e vissuto in carcere per 27 dei suoi 52 anni (*In nome del popolo italiano* di Valia Santella); Luisa T., una donna "comune", che ha trovato il coraggio di ribellarsi alla prigionia di un matrimonio sbagliato e di un'esistenza segnata dalla violenza e dalla solitudine (*I quaderni di Luisa* di Isabella Sandri); Antonio Ruju, un portento naturale di 90 anni dai trascorsi anarchici e avventurosi, che fissa il proprio sguardo lucido e combattivo sul presente, oltre che sul passato (*Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo* di Roberto Nanni); Gloria Chilanti, staffetta partigiana,

che scrive a 13 anni il diario delle proprie esperienze nella Roma occupata dai tedeschi (*Bandiera rossa e borsa nera* di Andrea Molaioli).

Le ultime immagini diaristiche viste a Venezia sono, purtroppo, anche le ultime di un regista prematuramente scomparso, Piero Natoli. *Il mondo è fatto a scale* (Nuovi territori), 15 minuti circa di girato in digitale, è il frammento di un'opera forzatamente interrotta, che avrebbe seguito esteticamente i percorsi dell'indipendenza ed esistenzialmente quelli della marginalità sociale. Natoli vaga per le strade e le piazze di Roma come un barbone e un flâneur, "rubando" corpi, luoghi e visioni di una città reale e sonnambolica al contempo. Sono appunti di un viaggio fra «un'umanità perduta e dolente», colta nella sua «implacabile smarrita verità», come scrive la figlia Carlotta. «Questo viaggio doveva essere un viaggio leggero [...] e mai commiserevole, anzi addirittura speranzoso, verso il luogo in cui il dolore converge e si disperde. E quello smarrimento raccolto e inteso come luogo dell'essere muta, sotto lo sguardo del regista, in tenace sorriso»[13].

Con questo sorriso vitale, che rimane sospeso su una vita perduta, mi piace concludere idealmente anche questo viaggio nella Mostra veneziana, con la convinzione che proprio ai margini dei percorsi ufficiali e delle linee di pensiero dominanti si trovino le zone più vivaci e fertili del cinema italiano.

1. Giuseppe Bertolucci, *Note di regia*, dal press-book del film.
2. *Ibid.*
3. G. Bertolucci, *Perché il digitale – Seconda lezione*, www.rainet.it.
4. G. Bertolucci, *Note di regia*, cit.
5. G. Bertolucci, *Perché il digitale*, cit.
6. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Einaudi, Torino, 1975, p. 57.
7. P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1976 (I ed. 1964), p. 125.
8. Da un'intervista con Vincenzo Marra, in «Acting News», a. II, 2, settembre 2001.
9. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, dal press-book del film.
10. P.P. Pasolini, *Teorema*, Garzanti, Milano, 1976 (I ed. 1968), p. 200.
11. Laura Betti, dal press-book del film.
12. Cfr. le note di Alberto Grifi nel press-book del film.
13. Carlotta Natoli, dal press-book del film.

Andrzej Munk: note su una retrospettiva di ricerca

Sergio Grmek Germani

Quando mi sono proposto di realizzare per il 2001 una retrospettiva dedicata ad Andrzej Munk, in occasione del doppio anniversario di nascita e di morte del regista (1921-1961), ritenevo si trattasse di una ricorrenza da non mancare: malgrado il generale rispetto per il regista si era perlopiù omesso di approfondirne l'opera, e l'attenzione verso il capolavoro *Pasażerka* (La passeggera) aveva finito per lasciare molto sullo sfondo il resto della sua filmografia. E come mai nessuno aveva pensato di far vedere tutto il girato di quel film incompiuto, come se la rispettosa edizione postuma di Lesiewicz, anziché sollecitare un'indagine filologica, avesse incoraggiato la ratifica della pigrizia critica? Con Małgorzata Furdal abbiamo proposto il progetto alla Mostra del Cinema di Venezia, anche perché era stata quella la sede del primo riconoscimento internazionale ottenuto dal regista, nonché del primo omaggio post mortem.

Ora che la retrospettiva si è conclusa, e ne è rimasta traccia in un volume (*Il cinema di Andrzej Munk*, a cura di M. Furdal e S.G. Germani, Il Castoro/La Biennale di Venezia, Milano 2001, 176 pp. più fascicolo di illustrazioni), la più ampia monografia dedicata al regista e l'unica in lingua italiana; e che un'ulteriore traccia dovrebbe essere rimasta nella memoria di un pubblico giovanile che, sin qui perlopiù ignaro della stessa esistenza del regista, ne ha seguito con grande attenzione le proiezioni; ora è il momento non di un "bilancio finale", ma di un punto sulle questioni ancora aperte. Era ovvio, infatti, che i tempi di preparazione della retrospettiva non avrebbero consentito se non di porre certi problemi, di identificare alcune linee di ricerca sino a oggi rimaste nell'ombra. Il rischio è che questo anniversario si risolva, anche in Polonia, in qualche omaggio dovuto e in una ripetizione delle solite chiavi critiche (per esempio la polarità Wajda romantico/Munk razionalista). In tal senso si può essere quantomeno soddisfatti che la retrospettiva abbia rimescolato le carte, rivelando nella lucidità munkiana la presenza di una non mediabile negatività della storia umana, che il regista non risolve però "romanticamente". Il suo cinema può nascere da una articolazione per temi, come molto cinema anche importante dei paesi est-europei nel secondo

dopoguerra, ma diventa ogni volta un cinema di sguardo, in cui conta ogni più piccolo spostamento rispetto allo sguardo orientato dal potere, ogni segnale di vulnerabilità dei corpi rispetto alle direzioni imposte da sceneggiature o voci off commissionate.

L'unico modo per rispondere al tragico dubbio che la morte prematura abbia lasciato l'opera di Munk allo stato di abbozzo, è di constatare che il suo tentativo di capire sempre più sia il mondo che il cinema (anche il nuovo cinema che all'inizio degli anni '60 stava nascendo) avrebbe sicuramente portato ad altri capolavori, ma che comunque in ogni momento di quel che ci ha lasciato troviamo una tensione morale rispetto alla forma, e una capacità di "tenere insieme" motivi privati e comunicazione spettacolare. La morte che interrompe le riprese di *Pasażerka* è quindi nel contempo sia ciò che dà senso al film secondo la teoria pasoliniana, sia la sottrazione, alla "storia del cinema" che seguirà, di uno sguardo di cui si sentirà la mancanza.

Purtroppo non tutte le indagini filologiche possono proseguire fino in fondo. È troppo tardi ormai per ritrovare il girato di *Pasażerka*, andato distrutto per incuria, come pare purtroppo anche la prima versione, con diverso finale, di *Zezowate szczęście* (La fortuna strabica), di cui ancora una decina d'anni fa esisteva una copia. È solo cominciato invece un percorso dentro l'opera dell'autore per svelarne i molteplici segreti, legati anche a temi, sia pubblici che privati, sinora tenuti a parte in ragione di diversi "pudori": una vicenda di vita e di cinema che attraversa la storia dell'ebraismo polacco, dei suoi rapporti con l'universo cattolico prima, e con la storia del socialismo poi, e nel contempo il legame dell'opera di Munk con pulsioni e ossessioni intime che a quei temi finiscono per intrecciarsi.

Munk non ha coltivato un'opera chiusa in film funzionanti: i temi si riecheggiano a distanza, certi cortometraggi ed episodi possono incrociarsi ad altri al di fuori dell'origine produttiva, e ne è prova l'incertezza del regista sul montaggio finale di *Eroica*, che finirà per conservare solo due dei tre episodi girati, omettendo proprio quello (*Zakonnica*/La monaca) a cui pare Munk tenesse maggiormente, lasciato inedito, ma fortunatamente conservatosi e ora a disposizione dei nostri azzardi critici. Anche nella articolazione dei programmi di proiezione della retrospettiva si sono voluti tentare degli accostamenti per azzardo, e ora a retrospettiva conclusa, e nell'ipotesi di un suo ipotetico rilancio futuro, vorrei riepilogare la filmografia di Mùnk riorganizzandola in un nuovo percorso, sulla base delle riflessioni ulteriormente sviluppate a Venezia, delle quali si offrono alcuni suggerimenti.

1. *Sztuka młodych* (L'arte dei giovani, 1949), *Maria Rzecka* (1950) di Zbigniew Kociuba, *Poemat symfoniczny "Bajka" Stanisława Moniuszki* (Poema sinfonico "La fiaba" di Stanisław Moniuszki, 1952), *Pamiętniki chłopów* (Diari di contadini, 1952), *Spacerek staromiejski* (La passeggiata nella città vecchia, 1958). Dai primi cortometraggi all'ultimo, talvolta realizzati come regista, talal-

Andrzej Munk

tra "solo" come direttore di fotografia (non è conservato purtroppo il primo, *Stracone złudzenia*/Illusioni perdute, di Silik Sternfeld, 1947), c'è un continuo sguardo alle forme, all'arte, fonte di vita che può diventare organizzazione totalitaria.

2. *Kierunek - Nowa Huta!* (Direzione - Nowa Huta!, 1951), *Gwiazdy muszą płonąć* (Le stelle devono brillare, 1954), *Niedzielny poranek* (Una domenica mattina, 1955). La ricerca delle direzioni, la scoperta dei mascheramenti. Nel secondo titolo, firmato con Witold Lesiewicz, lungometraggio documentario "fictionalizzato", la vicenda della miniera si apre e si chiude con una mascherata e un ballo da fine anno anticipato in ambiente cittadino. La polarità città-campagna (rispetto a cui il cortometraggio propagandistico sulla costruzione di Nowa Huta indica con apparente sicurezza la "direzione") non si risolve nelle certezze del socialismo. E il finale del colorato cortometraggio conclusivo è quasi una parodia del *Potëmkin*.

3. *Frammenti muti di un'intervista con Andrzej Munk* (1960 ca.?), *Błękitny krzyż* (La croce azzurra, 1955), *Frammento di una dichiarazione radiofonica* (1960 ca.?). La prima grande perla della filmografia di Munk, il lungometraggio breve del '55, girato tra le amate montagne di Zakopane, svela in pieno la scissione suono-immagine che rende così avanzato il suo cinema, anche quando pare operare con procedimenti arretrati di falsificazione. Quei montanari dei Tatra, che si risvegliano da minacce di morte, hanno una presenza fisica assai somigliante ai danesi di *Ordet* di Dreyer, che fu presentato nello stesso anno a Venezia: nessuno se ne è accorto?

4. *Kolejarskie słowo* (Parola di ferroviere, 1953), *Człowiek na torze* (Un uomo sui binari, 1957). Le difficoltà della parola che vuole raccontare la vita, ricostruirne la storia. Parola e sguardo, come la vita stessa, sono aggrediti dalla perdita. Gli "handicap" ricorrono nell'opera di Munk, dallo strabismo alla sordità, ma l'atteggiamento del regista è libero come quello di Oliver Sacks. Munk si sentiva libero anche rispetto ai dogmi delle proiezioni "normali": all'anteprima del lungometraggio del '57 sui ferrovie-

ri (che è anticipato dal cortometraggio del '53) egli intervenne alzando al massimo il volume nel momento in cui il treno investe il protagonista.

5. *Zaczęło się w Hiszpanii* (È cominciato in Spagna, 1950), *Polska Kronika Filmowa* (Cinegiornale polacco) *nr. 3, 8, 10, 14, 19, 23, 37* (1951), *Polska Kronika Filmowa nr. 52. Wydanie (anti)jubileuszowe* (Cinegiornale polacco n. 52. Edizione (anti)celebrativa, 1959), *Andrzej Munk* (servizio in morte del regista montato da Jadwiga Zajiček per *Polska Kronika Filmowa nr. 39*, 1961), *Tryumf* (Il trionfo, 1949) di Maria Chybowska. Il ritorno alle falsificazioni documentaristiche, e il trionfo della luce (elettrica) sulle tenebre nel cortometraggio della Chybowska in cui Munk è operatore, creatore delle luci.

6. *Zezowate szczęście* (proiettabile solo nella seconda versione del 1960). Lo squilibrato film-sintesi, la somma di tutte le manipolazioni, ma anche le loro possibilità di "sprigionamento": nella sequenza della buffonesca perquisizione nazista il prolungato pianto del bambino (finto come *A.I.*?) fuori campo anticipa già la falsificazione sonora che sprigiona angoscia in *Pasażerka*.

7. *Cękalski, Bohdziewicz, Munk* (1978) di Władysław Wasilewski, *Cinéma polonais. Andrzej Munk* (1964) di André Delvaux. Munk si è fatto amare come insegnante di cinema e il mediometraggio di Wasilewski, che morirà anche lui giovane, compie una sintesi del cinema polacco attraverso il luogo didattico, non nascondendo le minacce dell'oblio. Delvaux, che nel suo primo lungometraggio sceglierà a protagonista un'attrice polacca, compie un viaggio televisivo in nove puntate attraverso il cinema polacco, dove la settima, dedicata a Munk, contiene l'unica ripresa voce-volto (in inglese) col regista conservatasi.

8. *Ostatni etap* (Ultima tappa, 1948) di Wanda Jakubowska, *Pasażerka z kabiny 45* (La passeggera della cabina 45, 1959, radiodramma di Zofia Posmysz-Piasecka, forse conservato). Il primo film sui campi di concentramento e l'*Urtext* del film di Munk, entrambi con Aleksandra Śląska (che invece non compare nella versione televisiva intermedia, perduta). Munk, che si divertì a firmarsi su un registro d'albergo col nome di Aleksander Ford, il regista polacco-ebreo "di regime" ma costretto all'emigrazione dalle persecuzioni attorno al 1968, rende sue attraverso quel corpo d'attrice (che sarà mirabile nello scontro sul set e nella fiction con Anna Ciepielewska) queste contaminazioni stalinistiche e post-chruščëviane dei discorsi su Auschwitz, che poi egli spingerà fino e oltre i limiti ideologici.

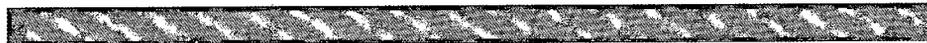
9. *Nauka bliżej życia* (La scienza più vicino alla vita, 1951), *Pielęgniarki* (Le infermiere, 1948) di Zofia Dwornik, *Pasażerka* (1960-63), *Egzekucja Artura Greisera* (L'esecuzione di Artur Greiser, 1946). Il cortometraggio sui pericoli di imbarbarimento della scienza in testa al programma visto a Venezia, mentre la prima apparizione di Munk al cinema, come fotografo a un'esecuzione che si mette a dirigere le masse perché lascino

Il finale di *Eroica*

libero il campo alla macchina da presa, conclude provocatoriamente il discorso di *Pasażerka*: anche se la scelta giustizialista verso uno dei governatori nazisti della Polonia non risolve tutta la complessità di *Pasażerka*, la cui chiave cristologica verso l'emergenza della verità sulla Shoah ricorda più Dreyer che François Mauriac (che scrisse sul film).

10. *Histoire(s) du cinéma. 1a. Toutes les histoires* (versione finale 1998) di Jean-Luc Godard, *Ostatnie zdięcia* (Le ultime riprese, 2001) di Andrzej Brzozowski, *Histoire(s) du cinéma.* 3a *La monnaie de l'absolu* (frammento su *Pasażerka* e Auschwitz nel cinema polacco, 1998). Il ritorno sul set di Brzozowski rapportato allo sguardo di Godard, che torna più volte al film di Munk.

11. *Eroica* nella prima versione (1957) in 3 parti: *Con bravura* (o *Zakonnica*), *Scherzo alla polacca* e *Ostinato-lugubre*. L'ordine delle riprese fu: 1, 3, 2. La versione finale omise la prima storia. Dopo tutti i rimescolamenti ci appare affascinantemente squilibrata una restaurata versione originaria: anche se *Zakonnica* è talmente forte da costruire una cesura alla fine (ma non la costruisce anche la prima storia di *Paisà*? L'equilibrio tra movimenti musicali, a cui fanno riferimento i titoli degli episodi di Munk, appare un modello da contraddire). Questo film, comunque, soprattutto con la prima storia ma anche nel suo insieme, appare una summa di motivi munkiani, come se tutti i personaggi visti nelle storie di *Czlowiek na torze* vi ritornassero: e infatti gli attori di quel film si ridistribuiscono nelle storie di questo, e al tavolo della casa hitchcockiana di *Zakonnica* è bloccato anche un macchinista che vorrebbe far ripartire il suo treno; e poi Opaliński dice a Dziewoński: «Mi racconti tutto dall'inizio». Infine, non ca-

piremo mai cosa sono quelle "colombe bianche" verso cui parte Teresa Smigielówna, lasciando una scia di desiderio sulla neve e l'incertezza del suo nome: si presenta come sorella Norberta, ma Tadeusz Janczar vede in lei Lucyna; lei, d'altra parte, gli si rivela come Katarzyna rispondendogli dal fondo campo prima di addormentarsi; la mattina dopo lui, trovando un ulteriore effetto del corpo di lei sul letto (la veste monacale col rosario, poiché il copricapo l'aveva già perso sfuggendo alla mitragliata dei nazisti dalla casa), la cerca col diminutivo Kaśka; ma è anche Ofelia, come lui ha cercato di chiamarla, o Maria Vergine che assume la parte del Cristo.

Regie

- *Sztuka młodych* (L'arte dei giovani), 1949, 12'
- *Kongres Bojowników o Wolność i Demokrację*, 1949, 13'
- *Nauka bliżej życia* (La scienza più vicina alla vita), 1951, 12'
- *Kierunek - Nowa Huta!* (Direzione-Nowa Huta!), 1951, 13'
- *Polska Kronika Filmowa nr. 3,8, 10, 14, 19, 23, 37* (Cinegiornale polacco), 1951. Munk è autore di un servizio a numero
- *Poemat symfoniczny "Bajka" Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów "Ursurs"* (Poema sinfonico "La fiaba" di Stanisław Moniuszki. Concerto nel club di fabbrica degli stabilimenti "Ursus"), 1952, 15'
- *Pamiętniki chłopów* (Diari di contadini), 1952, 13'
- *Kolejarskie słowo* (Parola di ferroviere), 1953, 22'
- *Gwiazdy muszą płonąć* (Le stelle devono brillare), 1954, 65' (coregia: Witold Lesiewicz)
- *Błękitny krzyż* (La croce azzurra), 1955, 58'
- *Niedzielny poranek* (Una domenica mattina), 1955, 20'
- *Człowiek na torze* (Un uomo sui binari), 1957, 82'
- *Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częś ciach* (Eroica. Sinfonia eroica in due parti), 1958, 80'
- *Zakonnica* (La monaca), 1958, 32'. Appare nella prima versione di *Eroica* con il titolo *Część I: Con bravura*
- *Spacerek staromiejski* (La passeggiata nella città vecchia), 1958, 19'
- *Zezowate szczęście* (La fortuna strabica), 1959, 115'
- *Polska Kronika Filmowa nr. 52. Wydanie (anti)jubileuszowe* (Cinegiornale polacco n. 52. Edizione (anti)celebrativa), 1959, 18'
- *Wieczory generalskie* (Le serate dal generale), regia tv, 1959
- *Arlekinada* (Arlecchinata), regia tv, 1960
- *Pasażerka* (La passeggera), regia tv, 1960
- *Pasażerka* (*La passeggera*), completato da Witold Lesiewicz, 1963, 60'

Collaborazioni varie

- *Stracone złudzenia* (Illusioni perdute) di Silik
- Sternfeld, 1947, fotografia
- *Pielęgniarki* (Le infermiere) di Zofia Dwornik, 1948, 11' 30", fotografia
- *Tryumf. Część I* (Il trionfo. Parte I) di Maria Chybowska, 1949, 12', fotografia
- *Maria Rzecka* di Zbigniew Kociuba, 1950, 20' 30", fotografia
- *Zaczęło się w Hiszpanii*, 1950, 37', montaggio
- *Maj pracy, walki i pokoju* di M. Wrocławski, 1951, fotografia
- *22 lipca* (22 luglio) di Witold Lesiewicz, 1951, 18', fotografia
- *Pogotowie trwa* (Il soccorso continua) di Maria Piotrowska, 1956, 7' 30", supervisione didattica
- *Trzy protokoły* (Tre protocolli) di Henryk Kluba, 1956, 6' 30", supervisione didattica
- *Mordercy* (Omicidi) di Vasil' Mirčev, 1960, supervisione didattica

Apparizioni e film su Munk

- *Egzekucja Artura Greisera* (L'esecuzione di Artur Greiser), 1946, 5'
- *Polska Kronika Filmowa nr. 39* (Cinegiornale polacco), 1961
- *Cinéma polonais. VII Andrzej Munk* di André
- Delvaux, 1964, 46'
- *Cękalski, Bohdziewicz, Munk* di Władysław Wasilewski, 1978, 36'
- *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, 1988-98
- *Ostatnie zdjęcia* (Le ultime riprese) di Andrzej Brzozowski, 2001, 46'

L'eredità di Munk

Božena Janicka

Su *Filmówka*, il libro sulla scuola di cinema di Łódź, c'è un aneddoto che riguarda Munk. Andrzej Wajda, nella sua testimonianza, dice: «Mi colpì per la prima volta quando organizzammo un dibattito in un circolo di studiosi sul film a colori. Munk aveva preparato la relazione introduttiva. Salì sulla tribuna e pronunciò una condanna senza appello del cinema a colori, sostenendo la sua immaturità dal punto di vista artistico. Dichiarò che era una noiosa imitazione della realtà e che non aveva niente in comune con l'arte. Dopodiché, appena fu sceso dalla tribuna, si mise a esaltarlo sperticatamente. Questo fatto mi è rimasto particolarmente impresso».

Scettico, ironico, burlone, talvolta forse persino cinico. Se analizziamo attentamente l'aneddoto, possiamo trarne più di quello che inizialmente parrebbe: in esso c'è "tutto Munk" (naturalmente con il grado di approssimazione sottolineato dalle virgolette).

"Tutto Munk", ovvero la sua consapevolezza della relatività di ogni verità, la sua ricerca della "verità" attraverso il contrasto e il confronto tra opposte convinzioni. Munk è un artista capace di burlarsi della natura contraddittoria del mondo, e di mostrare questo intreccio di contrasti con una semplice trovata formale, con un'invenzione di regia.

Dopo gli studi presso la scuola di cinema di Łódź, dove termina i corsi di fotografia e regia, egli lavora per cinque anni nel reparto produzione documentari di Varsavia, inizialmente come operatore di reportage, successivamente come regista. Tra il suo più celebre documentario, *Kolejarskie słowo* (Parola di ferroviere), mediometraggio del 1953, e il suo più celebre film a soggetto, *Zezowate szczęście* (La fortuna strabica, 1959), trascorrono appena sei anni. Ma in questo breve lasso di tempo passa un'epoca intera.

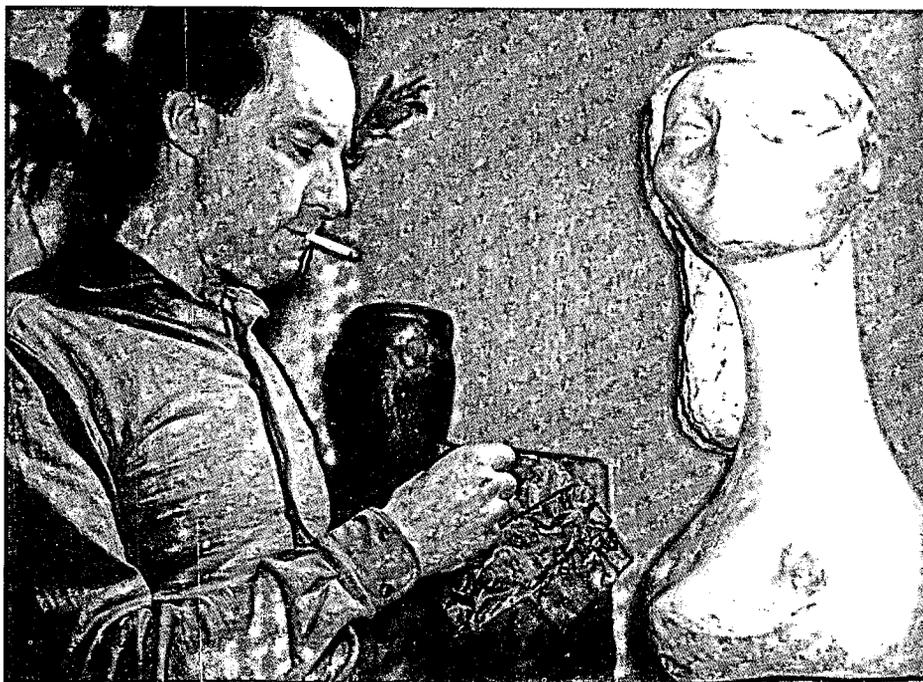
Kolejarskie słowo rappresenta un episodio storico nel cinema polacco del dopoguerra, per il suo significato di rottura rispetto ai canoni del realismo socialista, di cui riprende, tuttavia, un tema di fondo come quello delle quote di produzione assegnate alle brigate delle ferrovie. Il film racconta della puntuale consegna del carbone coke da parte delle miniere della Slesia alla fonderia di Stettino, consegna che viene portata a termine malgrado le difficoltà. Come hanno già sottolineato gli storici, Munk era

interessato a mostrare i valori del lavoro umano, al di là di ogni intento celebrativo e propagandistico. Era un giovane socialista (appena dopo la guerra era stato segretario dell'Unione Giovanile Indipendente Socialista, sciolta nel 1951) che voleva registrare il vero lavoro dei ferrovieri, senza far ricorso agli strumenti canonici della propaganda; perspicace osservatore, aveva afferrato qualcosa che solo recentemente ha acquisito il diritto a essere registrato nella contraddittoria verità di quegli anni. Bisogna ricordare, prima di tutto, che il film è stato realizzato otto anni dopo la fine della guerra. Oggi quel periodo viene descritto soprattutto dal punto di vista politico, dimenticando l'enorme sforzo della gente che, in condizioni di estrema povertà, dovette ricostruire completamente il paese.

Munk è stato l'unico a cogliere segrete vibrazioni tra le pieghe della propaganda importata dall'Est, propaganda che doveva spingere al lavoro e all'impegno gente che ugualmente avrebbe fatto ciò che ha fatto. Si è accorto che, sotto il rituale imposto, si poteva trovare la verità dell'uomo che agisce autenticamente, senza essere spinto da un finto senso del dovere. Questa constatazione, allora sconveniente, metteva in discussione la rappresentazione del potere come demiurgo, in parte in vigore anche adesso, ci ricordava che la politica è sempre ad una dimensione, al contrario della realtà. Il futuro autore di *Eroica* e di *Zezowate szczęście*, sostenitore di verità impopolari – che tali sarebbero rimaste fino ai giorni nostri –, era, dunque, già in nuce in *Kolejarskie slowo*.

In questo film egli rompeva gli schemi del realismo socialista, senza ignorarli, cosa d'altronde impossibile in quegli anni. Ecco dunque il paradosso: se nel film non ci fosse stato nulla di quegli schemi che avrebbero dovuto mistificare la verità, il quadro non sarebbe stato del tutto vero...

Se *Kolejarskie slowo* sembra ostico allo spettatore di oggi, il pozzo del tempo dal quale proviene appare piuttosto profondo in quanto pochi anni dopo, nel 1957, esce *Clowiek na torze* (Un uomo sui binari), opera godibile ancora oggi, anche dal punto di vista estetico. La fotografia notturna delle locomotive, dei binari e dei treni, realizzata con mezzi tecnici più avanzati, possiede la bellezza nobile del bianco e nero. Il personaggio del vecchio macchinista, interpretato da Kazimierz Opaliński, non ha perso smalto, mentre la trovata drammaturgica, oggi certo non più nuova, di raccontare gli stessi fatti da tre diversi punti di vista assicura alla narrazione l'interesse dello spettatore.

Nelle recensioni di *Clowiek na torze* solitamente viene messo in luce il fatto che, poiché all'epoca erano molto diffusi i sospetti di sabotaggio del sistema staliniano, Munk intendeva prendere le difese delle vittime di accuse infondate. Naturalmente questo è vero, ma *Clowiek na torze* non sarebbe stato un film di Munk se tutto si fosse limitato alla "questione del macchinista Orzechowski" (il titolo del racconto di Jerzy Stefan Stawiński, da cui fu tratta la sceneggiatura). C'era, probabilmente, dell'altro.

Andrzej Munk

Il macchinista Orzechowski viene accusato di sabotaggio. Si tratta di una accusa postuma, dal momento che egli è appena morto sotto le ruote di un treno. Poco prima era stato mandato in pensione, in circostanze che assomigliavano a un vero e proprio licenziamento. Il capostazione, che prima della guerra era stato un semplice aiutante di Orzechowski, ritiene che il vecchio, per vendetta, abbia spento le luci segnaletiche, cercando di provocare una catastrofe. A suo giudizio, Orzechowski può essere stato capace di compiere un'azione simile, in quanto si è sempre comportato «come un aristocratico», un mascalzone che ha trattato i propri aiutanti «come servi». Attraverso il racconto del capostazione, in flashback, si constata che il vecchio effettivamente ha maltrattato i propri aiutanti, li ha insultati ed è arrivato persino a picchiarli, mentre essi hanno dovuto «ubbidire e stare zitti». Ma alla fine emerge la verità dei fatti: Orzechowski ha visto le luci segnaletiche spente e, poiché il treno stava per arrivare, si è gettato sui binari per evitare la catastrofe. Dunque il mascalzone è l'accusatore, che vuole vendicarsi dei torti subiti.

Nell'acme della storia sono venute alla luce antiche offese e ingiustizie che hanno provocato nuove offese. Per chi si accontenta di mezze verità, questa constatazione del regista è, e rimane, inopportuna.

Eroica. Symfonia bohaterska w dwóch częściach (Eroica. Sinfonia eroica in due parti) è il miglior film di Munk, il più drammatico e, nello stesso

tempo, quello maggiormente criticato in patria. Questa tragicommedia sul periodo della guerra, che da tempo si è guadagnata un posto d'onore tra le glorie della "scuola cinematografica polacca", non rappresenta un classico da museo, ma un'opera viva e attuale. Quando esce nella versione definitiva, all'inizio del 1958, suscita un vero e proprio clamore.

Poco dopo l'ottobre del 1956, che segna la fine dello stalinismo in Polonia, era divenuto possibile ricordare gli eroi della seconda guerra mondiale. Munk si misura con un episodio che non può essere ignorato: l'insurrezione di Varsavia vista attraverso gli occhi di uno speculatore, Dzidziuś Górkiewicz. Sembra una vera e propria ingiuria alla memòria dell'insurrezione; nella prima parte, intitolata *Scherzo alla polacca*, al posto di un eroe c'è un semplice speculatore in valute estere, un uomo prudente, un vigliacco, un potenziale insorto che scappa quando le cose cominciano a non piacergli più. Pur avendo la possibilità di offrire un aiuto agli insorti, Dzidziuś è irritato dall'idea di ritornare nella città in cui fervono i combattimenti, ma alla fine vi torna malgrado tutto.

Nella seconda parte, intitolata *Ostinato lugubre*, Munk descrive la vita di alcuni ufficiali che hanno partecipato alla vana difesa contro l'attacco dei nazisti nel settembre del '39. Chiusi da cinque anni in un campo di prigionia, essi coltivano il mito di Zawistowski, un tenente che credono sia riuscito a fuggire dal campo, mentre in realtà è nascosto nel solaio della baracca; sembrerebbe un'altra ingiuria all'eroico settembre, un farsi beffa, nuovamente, della figura tradizionale dell'eroe.

«Alla base dell'eroismo – dichiara Munk a propria difesa – c'è sempre il suo contrario. L'eroismo è una manifestazione attiva contro il male esistente. Se prima non si spezza il male non ci può essere nessun progresso. Solo un vile mascalzone può essere contrario alle manifestazioni di eroismo. Chi mi accusa di rappresentare nei miei film tendenze antieroiche mi offende profondamente».

Il progetto iniziale di *Eroica* prevedeva tre episodi: il primo, intitolato *Zakonnica* in fase di lavorazione e *Część I: Con bravura* nella prima versione di *Eroica*, è stato tagliato nella versione definitiva. I due rimasti costituiscono una perfetta esemplificazione del modo di pensare, del "metodo" di Munk: pura e semplice dialettica, che del resto non è un'invenzione di Marx, ma degli antichi greci.

Molto presto, già nel '57-58, Munk osa dichiarare che, pur desiderando ricordare e rendere omaggio agli eroi dell'insurrezione, non vuole ipocrisie e falsità. Atteggiamento che, fino ai giorni d'oggi, non è stato certo apprezzato e diffuso.

I miseri risultati dell'ipocrisia eletta a stile di vita sono il tema del suo film successivo, *Zezowate szczęście*. Uno sfortunato opportunista, come suona una popolare definizione del personaggio di Piszczyk, mente fino all'ultimo, fino alla morte, per paura, per passione, e nella speranza di di-

ventare qualcuno. Munk ci mostra il suo carattere, ma anche il processo, le circostanze che lo hanno trasformato da uomo sfortunato in personaggio sinistro. Mentre il mondo cambia in modo sempre più drammatico, per il debole diventa sempre più difficile salvarsi. Da personaggio comico, Piszczyk si trasforma di fronte allo spettatore in un individuo che non sopporta le pressioni del mondo esterno, finendo per esplodere.

Zezowate szczęście rappresenta un piccolo "corso di storia polacca" degli ultimi anni, dall'anteguerra fino all'immediato dopoguerra. Piszczyk viene quasi ammazzato di botte all'università, quando è scambiato per un ebreo. Per sentirsi forte, egli si iscrive alle organizzazioni filogovernative e, al momento opportuno, partecipa alle manifestazioni di piazza in maniera convinta. Nel corso di una di queste perde l'orientamento e non si accorge di essere nel corteo dell'opposizione. Trovandosi per errore tra gli antigovernativi, viene picchiato dalla polizia. Preso da un tardo e inopportuno entusiasmo per la divisa, viene arrestato dai tedeschi mentre se ne sta provando una da allievo ufficiale e portato nel campo di prigionia di Jeniecki dove viene scambiato, prima, per un soldato che ha eroicamente partecipato alla difesa contro l'attacco dei nazisti nel settembre del '39, e poi per una spia. Nell'intento di salvarsi, si offre di andare a lavorare in una fabbrica di munizioni, ma viene scartato perché di costituzione troppo debole. Quindi viene liberato e si reca a Varsavia, dove è scambiato per un eroe della resistenza e per poco non ci rimette la pelle. Dopo la guerra va a Cracovia, dove si dedica a un'attività lucrosa, che consiste nello scrivere domande agli organismi dello stato, ma finisce in galera per errore. Questa volta sente che salvarsi per lui sarà sempre più difficile. Dopo il ritorno a Varsavia, trova lavoro in un ufficio e, pieno di entusiasmo per la nuova realtà politica del proprio paese, al momento opportuno trama contro i colleghi. Naturalmente fa carriera, ma i superiori lo guardano con sempre maggiore diffidenza. «Avete mentito troppo», si sente dire nel momento più drammatico, in cui viene accusato di aver scritto uno slogan sospetto su un muro. A questo punto Piszczyk esplode: prende un fucile (lì vicino c'è una guardia armata) ma, invece di sparare a qualcuno, sviene.

Zezowate szczęście si apre e si chiude con la stessa scena: Piszczyk che, appena uscito dalla prigione, implora una guardia carceraria di farlo restare in galera, dove si sente finalmente una "persona normale". Spaventato a morte da tutto ciò che c'è al di là del portone del carcere, ha paura di "ricominciare di nuovo".

Naturalmente ci troviamo di fronte a un pamphlet. Ma non aveva forse ragione Piszczyk ad avere paura? Non è difficile comprendere questa sua paura. E non solo allora, a quei tempi. Cosa proverebbe il nostro eroe, se si trovasse di fronte al mondo di oggi? Da studente aveva avuto problemi con il proprio naso. Lo avevano preso per ebreo e, quando

Anna Ciepielewska in *Pasażerka*

aveva dimostrato il contrario, facendo vedere il proprio libretto universitario, gli avevano consigliato di tenerlo in bella vista attaccato sul petto. Allora questa precauzione sarebbe bastata. Ma oggi? Per salvarsi, nel corso della famosa manifestazione, Piszczyk prima aveva gridato a favore e poi contro il governo; come reagirebbe oggi, venendo a sapere che il suo modo di fare è condiviso da importanti politici? Si era spacciato per un combattente contro il comunismo, e stava per finire male dopo esser stato scoperto. Cosa penserebbe oggi, vedendo quante sono le persone che fanno la stessa cosa con successo?

Il destino ha punito Piszczyk per avere cambiato con eccessiva facilità opzioni e orientamenti. Egli è contento di stare in carcere perché qui non ha più bisogno di mascherarsi. Al giorno d'oggi, probabilmente, più che contento, si sentirebbe un idiota.

Orzechowski, Dzidziuś e Piszczyk sono personaggi che non si possono cancellare (con Dzidziuś ci hanno provato, malgrado la sceneggiatura del film sia stata scritta da Jerzy Stefan Stawiński, lo sceneggiatore di

Człowiek na torze e *Zezowate szczęście*). Se Munk fosse rimasto ancora con noi negli ultimi quaranta anni avrebbe forse potuto farci vedere i "successori" di questi personaggi?

Dopo la sua morte, avvenuta in un incidente stradale a Łowicz, il suo posto è rimasto vuoto. Ma non è stato forse lui stesso, scettico e ironico maestro della tragicommedia e del film-pamphlet, ad abbandonarlo? Il suo ultimo film, *Pasażerka* (La passeggera), rimasto incompiuto, si differenzia nettamente, nei toni, dai precedenti. Il tema, ovvero il campo di sterminio di Auschwitz, evidentemente ha vietato il solito "sguardo alla Munk", non lasciando spazio né allo scetticismo né all'ironia né alla dialettica delle opposte ragioni. La storia del cinema non è fatta di pettegolezzi, ma è stato detto che qualcosa andò storto, che per Munk non fu semplice terminare di girare il film. Forse, dopo questo tentativo di andare "dall'altra parte della barricata", sarebbe tornato sulla propria strada, magari arricchito da nuove tematiche. O forse avrebbe trovato una nuova strada originale, come aveva già fatto con *Eroica* e *Zezowate szczęście.* Di una sola cosa possiamo essere sicuri: ha girato film che nessuno, tranne lui, avrebbe potuto girare. E questi film avrebbero potuto essere tanti. Quando morì, aveva appena trentanove anni.

Traduzione dal polacco di Lorenzo Pompeo

L'immagine della deriva o la deriva dell'immagine
Sul cinema di Guy Debord

Bruno Di Marino

Era il 1967 quando Debord diede alle stampe il suo testo più celebrato, *La société du spectacle*. L'idea centrale del saggio era quella di attualizzare la teoria marxista della merce e del plusvalore, applicandola alla sempre più pervasiva civiltà dell'immagine. Fu un'intuizione che si rivelò lungimirante per i decenni successivi. La fase caratterizzata, secondo le parole di Debord, dallo spettacolo *concentrato*, aveva già lasciato il posto a un tipo di spettacolo *diffuso*; vale a dire che alla manipolazione della realtà fatta dai regimi dittatoriali («capitalismo burocratico»), non solo attraverso il cinema di propaganda, ma anche mediante il culto della personalità e la spettacolarizzazione della vita pubblica, si era affiancata la mercificazione quasi assoluta («capitalismo moderno»), fintamente democratica, tipica di una civiltà come quella americana basata sull'abbondanza delle merci. La visione debordiana coglieva ciò che si sarebbe poi intensificato nei decenni successivi: la "medializzazione" di ogni settore della nostra esistenza. «L'unità irreale che lo spettacolo proclama», scriveva, «è la maschera della divisione di classe su cui riposa l'unità reale del mondo di produzione capitalista»[1].

Quando, nel 1988, Debord pubblica *Commentaires sur la société du spectacle*, ritiene che la propria analisi, a distanza di tempo, sia sostanzialmente valida. L'unica nozione nuova che introduce è quella di spettacolo *integrato*. Se lo spettacolo diffuso, superato il valore d'uso della merce, ne sanciva l'uso che basta a se stesso, lasciando tuttavia alcune zone periferiche del villaggio globale scoperte dal suo dominio, nella fase integrata, «lo spettacolo si è mischiato a ogni realtà, irradiandola»[2]. Questo concetto anticipa per esempio la successiva visione di Baudrillard di una realtà *de-realizzata* e immateriale. È il punto di arrivo di un graduale processo di astrazione basato sul presupposto, come scrive ancora Debord, che «lo spettacolo è il capitale ad un tal grado di accumulazione da divenire immagine»[3].

Nel contesto del cinema lettrista

Per molti anni non si è potuto concretamente vedere il cinema di Warhol, ma lo si è solo immaginato. Del resto vedere o non vedere *Empi-*

re non è molto rilevante. Ciò che conta è la provocazione concettuale. Allo stesso modo anche i film di Debord sono esistiti soprattutto sulla carta, grazie alla fedele trascrizione del commento sonoro e alla descrizione dei materiali visivi, riportate nelle *Oeuvres cinématographiques complètes*. Il produttore Gérard Lebovici, finanziatore di varie imprese di Debord (compreso il progetto di un film sulla Spagna mai portato a termine), dal 26 ottobre 1983 al 17 aprile 1984 aveva addirittura affittato una sala cinematografica nel Quartier Latin, lo Studio Cujas, per poter proiettare gran parte dei suoi film. Il proiezionista aveva l'ordine di mostrarli anche a sala vuota. Alcuni anni dopo il misterioso assassinio di Lebovici, il filosofo-cineasta (in un primo tempo addirittura accusato di aver ucciso l'amico) decise di ritirare i film dalla circolazione: «Quest'assenza sarà un più giusto omaggio», scrive nel 1993 in *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*. Per Olivier Assayas si tratta del suo ultimo «gesto artistico».

«Il cinema è morto, non possono più esserci film. Passiamo, se volete, al dibattito». Questa frase, inserita all'interno di *Hurlements en faveur de Sade* (1952), film d'esordio di Debord, racchiude il pensiero iconoclasta non solo del filosofo francese ma dell'intero movimento lettrista, cui all'epoca Debord aderiva. Il Lettrismo era un movimento che rinnovava in modo molto più rigoroso le istanze Dada, compreso quell'intreccio tra arte ed esistenza che si sarebbe ancora più accentuato nel trapasso al Situazionismo e che sarebbe divenuto l'elemento predominante dell'opera debordiana. Il fatto che si trattasse di un movimento neo-avanguardistico, ancora oggi praticamente sconosciuto, indicava che i lettristi non erano caduti nella trappola in cui erano finiti, loro malgrado, i dadaisti: negare e distruggere l'arte per poi museificarsi, divenire dei classici.

Hurlements è un film senza immagini[4]. Il commento viene letto sullo schermo bianco, mentre ai fotogrammi neri è associato il silenzio. Pieni e vuoti. Pensieri e lunghe pause di riflessione, o meglio di annullamento totale della percezione. È chiaro che, all'epoca, il film doveva stimolare una certa "interattività", così come i film dadaisti negli anni '20 suscitavano proteste e violente reazioni da parte del pubblico. Quando, il 30 giugno 1952, *Hurlements* fu presentato per la prima volta al Ciné-club d'Avant-Garde di Parigi, la proiezione fu interrotta da parte degli stessi animatori del cineclub.

In questo film "radiofonico" si mescolano brani teorici, dialoghi del quotidiano («Di', sei stato a letto con Françoise?»), articoli del codice civile, frasi desunte dai giornali, da Joyce ecc., letti tra l'altro da Isidore Isou, Gil J. Wolman e lo stesso Debord. Siamo già a un *détournement* sonoro che preannuncia quello audiovisivo dei film successivi, basati appunto sulla pratica (a lungo teorizzata da Debord) del prelievo e della ricontestualizzazione di immagini preesistenti. *Hurlements*, pur negando non solo l'immagine ma l'esistenza stessa del cinema in quanto spettacolo, si si-

Guy Debord (in basso, con gli occhiali)

tua all'interno della storia del cinema sperimentale o di ricerca. La voce n.1, all'inizio del film, elenca infatti una serie di titoli che costituiscono un possibile promemoria per l'autore: si va dal *Voyage dans la lune* di Méliès ad *Entr'acte* di René Clair, da *Un chien andalou* di Luis Buñuel a *Traité de bave et d'éternité* e *L'anti-concept*, realizzati l'anno precedente da altri due lettristi, rispettivamente da Isou e Wolman.

Isou, il massimo teorico del movimento, nella sua *Esthétique du cinéma* suddivide il cinema in due fasi, *amplique* e *ciselant*: la prima aneddotica, la seconda – appannaggio del Lettrismo – decostruttivista e protoconcettuale, in cui l'autore lavora in modo "verticale", sottolineando il valore di ciascuna immagine in sé, senza preoccuparsi di ciò che la precede e di ciò che la segue. Il saggio appare sulla rivista «Ion», nell'aprile 1952, anno decisivo per la diffusione del cinema lettrista. Accanto al testo di Isou, vengono pubblicati diversi progetti e sceneggiature di film lettristi, tra cui, appunto, *Hurlements*.

L'anti-concept viene invece terminato nel settembre 1951 e presentato per la prima volta nel febbraio 1952. Come *Hurlements*, il film di Wolman è basato su un'alternanza di fotogrammi bianchi e neri di durata variabile, anche se sagomati a forma di cerchio: il film è concepito, infatti, per essere proiettato su uno schermo sferico[5] con il risultato di creare una sensazione di ritmo statico nello spettatore, «dandogli l'impressione di ritornare alle origini della scrittura del movimento ("cinematografo"), divenuta qui movimento del tempo ("cinematocrono")»[6].

Originariamente la sceneggiatura di *Hurlements* prevedeva l'utilizzo di immagini di repertorio. Ma nel film, realizzato un paio di mesi dopo, non vi è traccia di questo procedimento adottato da Debord solo nel '59. In questo stesso periodo esce un'altra fondamentale opera cinematografica lettrista, *Le film est déjà commencé?* di Maurice Lemaître, la cui sceneggiatura è già pubblicata in un volume a parte. La struttura di questo film ha molti punti in comune con *Hurlements*: la colonna sonora di *Le film est déjà commencé?* è composta da ben 24 voci che dialogano tra loro o leggono materiali eterogenei. La colonna visiva è invece autonoma (secondo la nozione del «montaggio discrepante» formulata da Isou), e presenta fotogrammi neri, sequenze astratte o in negativo, frammenti di *Intolerance* di Griffith. Il cartello "fine" nel film di Lemaître compare all'inizio e ritorna in seguito varie volte, a marcare l'intera opera come una sorta di "falsa partenza", di flusso continuo senza principio e senza conclusione (da qui il titolo che allude e rimanda alla storia del cinema, a un immaginario già esistente).

Attraverso un «accavallamento di immagine e suono», scrive Debord, per esempio mediante il dialogo udito ma anche trascritto sul fotogramma, *Hurlements* avrebbe dovuto superare il montaggio discrepante, pervenendo a «immagini e parole perfettamente insignificanti». Il 1952 segna, infine, anche l'allontanamento di Debord dal Lettrismo. Bisognerà però aspettare il 1957 per la costituzione dell'Internazionale Situazionista di cui Debord sarà uno degli esponenti più attivi.

Dall'iconoclastia al *détournement* e oltre

Hurlements si concludeva con ben 24 minuti di vuoto. Una coda insostenibile, che affermava la necessità di superare il cinema e il bisogno,

forse, di passare dalla teoria dello sguardo alla pratica, all'azione. Il ritorno all'immagine avviene solo nel 1959 – lo stesso anno in cui esce il libro *Mémoires*, scritto con l'amico situazionista Asger Jorn –, quando Debord realizza la sua seconda prova cinematografica, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. L'autore definisce il proprio cortometraggio come una «serie di appunti sulle origini del movimento situazionista; appunti che, di conseguenza, contengono ovviamente una riflessione sul loro stesso linguaggio»[7].

Il film inizia con la didascalia «Parigi, 1952», quasi ad annullare lo scarto di sette anni dal periodo lettrista di formazione a quello situazionista della maturità. Le immagini e il testo sono un omaggio a Parigi e a certi luoghi particolari in cui l'autore è cresciuto. Scorrono vedute di Saint-Germain-des-Prés, immagini notturne di Les Halles, inquadrature di caffè che testimoniano l'abitudine di Debord a bere in compagnia degli amici. Di tanto in tanto lo schermo diviene bianco, contrappuntando, da un lato, la visione di una città, di un'epoca e di un'esistenza armonica, all'insegna della dottrina "psicogeografica" situazionista[8], dall'altro la pratica usuale dello sventramento e della modificazione del tessuto urbano, manifestazione dell'ideologia della società dominante.

In un primo tempo Debord avrebbe voluto inserire spezzoni di alcuni film, ma non riuscì a ottenerne i diritti. A parte materiali di cinegiornali, l'immagine-chiave è quella della pubblicità Monsavon, con una fanciulla che si insapona nella vasca da bagno rivolgendo uno sguardo seducente agli spettatori (inquadratura finale prima del bianco assoluto di 20 secondi), che anticipa il discorso sulla mercificazione della "vedette", poi sviluppato ne *La société du spectacle*. «Ciò che differenzia il passato dal presente», dice la voce dell'autore a un certo punto del film, «è proprio la sua oggettività fuori portata; non c'è più dover essere; l'essere è a tal punto consumato da aver perduto l'esistenza»[9].

Con *Critique de la séparation* (1961) si intensifica l'uso del *détournement*, ma sempre attraverso materiali documentari. Debord inoltre, a parte le fotografie (momento di verità, come suggerisce Assayas), utilizza in modo parodistico il *trailer* cinematografico[10]. Nel film è inoltre presente il fumetto (il principe Valiant per l'esattezza, personaggio che ritorna anche in *In girum imus nocte et consumimur igni*) sia come frammento di un immaginario infantile personale di Debord, sia come esemplificazione semiologica del potere di seduzione dei media. Non meno forte è l'immagine della città, ripresa per esempio dall'alto o attraverso panoramiche a 360°[11]. Oltre al commento, lo spettatore è obbligato anche a seguire una serie di sottotitoli e di didascalie che rendono ancora più complessa la lettura a più livelli del film. Apre e chiude *Critique de la séparation* una riflessione sul medium stesso (il cinema) che Debord sta utilizzando, sulla non controllabilità della comunicazione, sull'idea che la funzione del

cinema – come recita la voce di commento all'inizio – «è di presentare una falsa coerenza isolata, drammatica o documentaria, come surrogato di una comunicazione e un'attività assenti».

Sei anni dopo, con la pubblicazione di *La société du spectacle*, Debord sistematizza il proprio pensiero. Nel 1973 decide di tradurre per immagini il libro che, nel frattempo, ha suscitato attacchi e incomprensioni. Rispetto ai precedenti, dunque, *La société du spectacle* è un film-saggio freddo e rigoroso che non lascia spazio ad autobiografismi, almeno a livello verbale. Sul piano visivo, invece, Debord può finalmente inserire una serie di spezzoni che fanno parte del suo immaginario cinematografico, e perfezionare la pratica del *détournement*. Il traguardo da raggiungere è quello di applicare tale procedimento alla stessa esistenza quotidiana:

> Alla fine, quando arriveremo a costruire delle situazioni, obiettivo finale di tutta la nostra attività, ognuno sarà padrone di *détourner* intere situazioni cambiandone deliberatamente questa o quell'altra condizione determinante[12].

Altrove Debord spiega meglio l'intreccio tra arte ed esistenza:

> Il movimento situazionista si presenta allo stesso tempo come un'avanguardia artistica, una ricerca sperimentale sulla via di una libera costruzione della vita quotidiana, e infine un contributo all'edificazione teorica e pratica di una nuova contestazione rivoluzionaria[13].

«Per Debord», suggerisce Assayas, «l'arte ha un senso solo in quanto legata alla pratica, all'esistenza, in maniera intrinseca. Le opere non hanno valore che in quanto restituzione, tracce del vissuto, e implicazione completa dell'artista nella propria opera»[14].

Rispetto al *found-footage film*, un filone del cinema sperimentale diffusosi in questi ultimi anni, ma legato a una pratica che esiste da sempre[15], in cui le immagini vengono rielaborate (dal rallentamento alla ri-fotografia), fino a essere rese astratte, il cinema "stornato" di Debord non modifica i materiali scelti. L'autore si limita perlopiù a compiere movimenti di zoom sulle fotografie, riprese in truka, o a isolare alcuni dettagli. La forza del suo cinema sta proprio nella sobrietà, nell'utilizzo chirurgico del materiale preesistente, a volte per illustrare, altre volte per integrare il commento sonoro. Il rapporto segno/suono è quasi sempre trattato in modo univoco: Debord sceglie prevalentemente di eliminare il sonoro originale delle immagini sia quando c'è la propria voce di commento, sia quando essa è assente; in questo secondo caso regna sull'immagine il silenzio totale e si crea un particolare effetto di straniamento. È dunque soprattutto il vuoto creato dall'assenza di suono – più che la voce dello stesso autore, sempre asciutta e misurata proprio per sottolineare il distacco critico dalla materia – a marcare il cinema di Debord. La colonna sonora originale viene invece lasciata nelle sequenze dialogate dei film

citati. Mai eccessivo è, inoltre, l'inserimento della musica, quasi sempre di autori francesi del XVIII secolo: Corrette, Delalande, Couperin.

Ne *La société du spectacle* fotografie di *cover-girls* nude o in costume da bagno, immagini di *vedettes*, dai Beatles a Johnny Halliday, simboli della mercificazione dei corpi («oggetto dell'identificazione alla vita apparente senza profondità») convivono con pose di Debord, Jorn, Ivan Chtcheglov e altri amici situazionisti, con frammenti di cinegiornali e materiali di altro tipo. Le star dello spettacolo e i politici (Mao, Brežnev, Marchais) non sono che due facce della stessa medaglia:

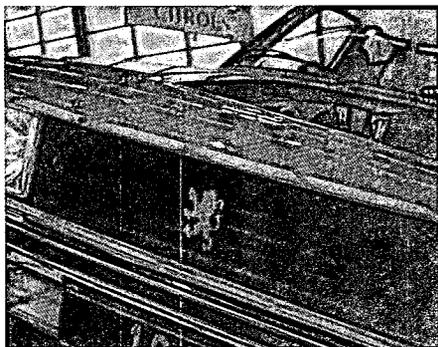
> Là, è il potere governativo che si personalizza in *pseudo-vedettes*, qui è la *vedette* del consumo che si fa applaudire plebiscitariamente quale pseudo-potere sul vissuto.

La ri-contestualizzazione dell'icona ha dunque come scopo – avverte sempre il commento – di mostrare come «al consumatore reale non è dato afferrare direttamente che una successione di frammenti di questa felicità mercantile, frammenti da cui ogni volta la qualità attribuita all'insieme è evidentemente assente».

Ma è soprattutto il cinema a dominare e a scandire il discorso debordiano, con sequenze-chiave tratte da film come *Johnny Guitar* di Ray e *Shangai Gesture* di von Sternberg (due titoli molto amati da Debord[16]), *Bronenosec Potëmkin* di Ejzenštejn e *Mr. Arkadin* di Welles, fino alla battaglia perduta dal generale Custer in *They Died with Their Boots on* di Walsh, inserita alla fine come allegoria della lotta ostinata per sovvertire l'ordine costituito; il cartello che accompagna le immagini della carica del 7° reggimento di cavalleria del Michigan recita:

> Per distruggere interamente questa società, bisogna evidentemente essere pronti a lanciare contro di essa, dieci volte di seguito o più ancora, degli assalti paragonabili per importanza a quello del maggio 1968; e considerare come inconvenienti inevitabili un certo numero di sconfitte e di guerre civili.

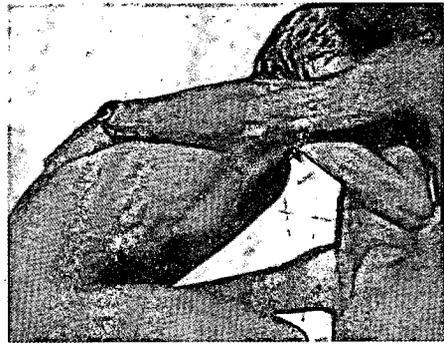
L'immagine della battaglia ritornerà ancora più incisiva e ossessiva in *In girum imus nocte et consumimur igni*, dove Debord propone la celebre carica dei 600 lancieri di Balaklava (tratta da *The Charge of the Light Brigade* di Curtiz), identificandosi totalmente in quella disperata ed eroica avanguardia militare che rimanda alla sua partecipazione a un'altra avanguardia, estetico-politica: «Le avanguardie hanno breve tempo – dice nel commento sonoro – e la più grande fortuna che possa toccar loro è, nel pieno senso del termine, di aver *fatto il loro tempo*».

Così come *Commentaires sur la société du spectacle*, pubblicato nel 1989, rappresenta una chiarificazione e un'integrazione di certi concetti esposti nel libro del 1967, il cortometraggio *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La société du spectacle"* (1975), è una risposta e un'appendice al film realiz-

La société du spectacle

zato due anni prima. Un cartello inziale precisa che le critiche cui Debord intende rispondere sono quelle apparse nel 1974 su diverse riviste tra cui «Le Nouvel Observateur», «Le Monde» e «Télérama». La struttura e il tono di questo cortometraggio non si discostano da quelli de *La société du spectacle*, anche se forse Debord, almeno nella prima parte, mostra dettagliatamente il dispositivo televisivo, sottolineando ancora di più il meccanismo seriale e alienante di cui siamo prigionieri: la catena di montaggio degli eventi spettacolari e la ripetizione di immagini di donne prelevate da rotocalchi alla «Playboy» si sovrappongono ai procedimenti meccanici della produzione di merci e al loro consumo. Come in un gioco infinito di specchi, l'esercizio che Debord compie nello smontare le varie critiche, dimostrando la superficialità di certi commenti, rafforza ancora di più il visivo: la falsità di certe immagini pubblicitarie viene amplificata dal linguaggio della disinformazione giornalistica che "finge" di non comprendere il discorso di Debord, o lo travisa involontariamente. Le accuse contro l'autore in realtà non sono altro che la prosecuzione e lo sconfinamento nella società reale del suo *détournement*, con un curioso scambio delle parti fra i detrattori: «Gli specialisti del cinema hanno detto di vedere qui una cattiva politica rivoluzionaria; e i politici di tutte le sinistre illusioniste hanno detto che era cattivo cinema». Insomma non si salva nulla, né il pensiero, né il linguaggio.

Nel 1978 Debord realizza forse il suo film più maturo e personale, *In girum imus nocte et consumimur igni* (titolo-palindromo, che cioè può essere letto anche al contrario, traducibile con "giriamo in tondo nella notte e siamo divorati dal fuoco"). *In girum* è un po' la summa del suo cinema, un'opera di maggior intensità poetica dove il discorso teorico viene portato

In girum imus nocte et consumimur igni

a completa maturazione, un testamento estetico-spirituale in cui si riaffaccia, insieme alla rigorosa analisi della società spettacolare, una rievocazione quasi struggente della propria storia, con ammissione di colpe (molti concetti li riprenderà nel libro *Panégyrique*[17]), ma anche la riaffermazione dei propri ideali. «Il tema del film non è lo spettacolo ma, al contrario, la vita reale»[18]. E infatti qui Debord – così come in *Sur le passage* e *Critique de la séparation* – non si limita a "stornare", ma filma immagini nuove: nei vari piani-sequenza, girati dall'operatore André Mrugalski a bordo di una barca che scivola placidamente sui canali di Venezia, è racchiuso il *senso* e il movimento di questo film e, più in generale, di tutto il cinema debordiano: il sentimento dello scorrere del/nel tempo e dello nello spazio. Le carrellate lagunari di *In girum* sono davvero l'immagine letterale della "deriva" situazionista: passaggio veloce e ripetuto attraverso un luogo.

In girum è probabilmente l'opera che meglio rappresenta il rinvio (o il ritorno) alla vita. La prima immagine del film mostra alcuni spettatori in una sala cinematografica; più avanti la voce di Debord commenta:

> Io non voglio conservare nulla del linguaggio di quest'arte sorpassata, se non forse il controcampo del solo mondo che essa abbia guardato.

Il vero *senso*, quindi, non è da ricercarsi neppure più nel cinema "stornato", ma ormai solo fuori della sala cinematografica, in un "oltre", al di là di ciascuna immagine.

A proposito del cinema debordiano, Giorgio Agamben molto acutamente ha posto l'accento sui concetti di "ripetizione" e "arresto". L'immagine, che è stata ricreata o decreata (o decostruita, diremmo noi) attraverso questi due procedimenti, «è un medium che non dilegua in ciò che dà a vedere. È, cioè,

quello che chiamerei un "medio puro"». L'immagine debordiana si situa dunque per Agamben in una zona di indecidibilità tra vero e falso, reale e possibile, lasciando intravvedere una tipologia di "senza immagine" «che, come diceva Benjamin, è il rifugio di ogni immagine»[19]. Non è un caso che *In girum* presenti in alcuni punti lo schermo bianco o nero di *Hurlements*, come a riprendere un discorso interrotto, a concludere un ciclo.

In realtà la filmografia di Debord non si conclude qui. Nel 1994, anno della sua morte per suicidio, esce il video prodotto da Canal Plus *Guy Debord, son art et son temps*. Il titolo è ingannatore poiché non si tratta di un film biografico *su* Debord, ma di un film *di* Debord, realizzato da Brigitte Cornand. Nella stessa suddivisione in due parti cui accenna il titolo, a "son art" vengono dedicati pochi minuti, mentre il lavoro è soprattutto incentrato su "son temps". Il materiale "stornato" è tratto esclusivamente da telegiornali e altre trasmissioni televisive, più o meno recenti. Del resto l'unica possibile continuazione del discorso debordiano oggi non può che essere il mondo dei media, luogo deputato dello spettacolo *integrato* teorizzato da Debord alla fine degli anni '80. Dalla morte in diretta di una bambina sudamericana, risucchiata dal fango, al volto di Silvio Berlusconi, dagli avvenimenti di Tien-an-men alla riproposizione di un funerale di Stato, in cui Mitterrand segue alla perfezione le regole della messa in scena televisiva (raffinamento dell'«estetizzazione della politica»), quest'appendice al cinema di Debord è ben più scioccante e straniante degli altri film, nella sua mescolanza di dramma e ridicolo, realtà "in diretta" e massimo artificio.

In *Guy Debord, son art et son temps* non c'è bisogno come in *Réfutation* di illustrare e controbattere alle accuse: Cornand-Debord si limitano a mostrare come *incipit* uno spezzone di un dibattito televisivo in cui diversi giornalisti – tra cui si distingue Franz-Olivier Giesbert – discutono su *Commentaires sur la société du spectacle* appena pubblicato. «Debord – come suggerisce Thierry Jousse – ridicolizza in tal modo il suo contraddittore senza dover neanche intervenire, lasciando parlare da sola l'immagine, lasciandola da sola autodistruggersi»[20].

La strategia e l'emozione

I film di Debord – appare evidente – vanno letti come un *unicum*, episodi di un medesimo serial sul potere mistificante delle immagini e sulla possibilità di "redimere" le immagini attraverso il *détournement*. Il suo cinema è un discorso circolare, senza inizio né fine, in cui alcune immagini e alcuni concetti vengono continuamente ripetuti. È un discorso che si riavvolge su se stesso, da leggere anche all'incontrario come il titolo-palindromo di *In girum*. Nella conclusione di *Critique de la séparation*, l'autore avverte: «È un film che si interrompe ma non si compie». E, poco

dopo: «Questo messaggio informale, come non aveva ragione profonda di cominciare, così non ne ha di finire». Ancora più significativa è la scritta finale di *In girum* che recita: «Da riprendere da capo».

Il cinema di Debord è in bilico tra film-saggio e film-diario, tra descrizione delle condizioni e delle situazioni socio-politiche su cui è fondata la nostra civiltà, e autobiografismo, lucida nostalgia di un'epoca passata (la Parigi della Comune nonché la Parigi della propria giovinezza, trascorsa nei caffè), ormai solo ricostruibile interiormente e attraverso ostinati stilemi di vita. Nei film come nei libri, l'esistenza dell'autore è indissolubilmente legata alla visione e alla descrizione di uno *Zeitgeist* ("son temps" appunto). Ecco perché dal concettualismo calcolato e provocatorio di *Hurlements* si passa poi alla precisa mescolanza di calore e freddezza di *Sur le passage* e *Critique de la séparation*, tributo alla "psicogeografia" parigina, quasi commossa rimembranza di una vita alla "deriva", in cui affiorano immagini originali girate con lo spirito avanguardistico e purificato di una sinfonia urbana degli anni '20. Allo stesso modo il freddo e distaccato approccio panflettistico, insito ne *La société du spectacle* (ad eccezione forse del finale; le conclusioni di Debord sono sempre intrise di nostalgia per un passato mitico o per un futuro ancora tutto da conquistare) e in *Réfutation*, appare del tutto stemperato in *In girum*, che rimane la sua migliore "opera cinematografica" (ma l'autore odiava questa definizione).

La sensazione che nasce dalla visione complessiva dei suoi film è quella di un continuo oscillare tra una deriva (sempre controllata) e una sistematizzazione (mai conclusa), tra la continua distruzione delle immagini – che rappresentano il dominio spettacolare e la mercificazione delle emozioni – e l'amore verso di esse, il tentativo di ricostruirle e recuperarle sentimentalmente in un tessuto critico e mnemonico. Nei film ritornano quasi sempre gli stessi concetti, ma arricchiti di nuove considerazioni, resi più espliciti, a volte chiarificati, poeticizzati.

Mario Perniola, che elegge Debord a rappresentante di un'"estetica del grande stile", coglie proprio questa oscillazione di toni, «sospesi tra la nostalgia e l'impassibilità, il dolore e la durezza. Fatto sta che accanto a un Debord apollineo, la cui caratteristica essenziale è la distanza dal mondo, c'è un Debord dionisiaco, di cui egli stesso non faceva mistero e su cui si sofferma nelle sue memorie, celebrando vini, birre e alcool vari»[21].

In realtà Debord non si sente un sovversivo, un anarchico, un provocatore, bensì un ostinato guerriero, un fine stratega pronto a utilizzare la sapienza bellica, concepita per mantenere il Potere, al servizio della propria lotta, con lo scopo di smascherare le strutture falsificanti della società. «Nel suo insieme», scrive a proposito del *détournement*, «l'eredità letteraria e artistica dell'umanità deve essere utilizzata a fini di propaganda partigiana». E più avanti:

> Va da sé che non solo è possibile correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in un'opera nuova, ma anche mutare il senso di quei frammenti, e camuffare in tutti i modi che si giudicheranno opportuni quel che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni[22].

È per questa ragione che *The Birth of a Nation* di Griffith, da lui considerato un capolavoro di linguaggio cinematografico, richiede di essere stornato "integralmente", «senza nemmeno doverne toccare il montaggio, con l'aiuto di una colonna sonora in grado di trasformarlo in una possente denuncia degli orrori della guerra imperialista e dell'attività del Ku-Klux-Klan»[23].

I suoi modelli di stratega sono von Clausewitz, Machiavelli, Sun Tzu (le loro frasi ritornano spesso nei libri e nei film). I suoi modelli di ribelle sono invece incarnati dal poeta maudit François Villon, dal boxeur suicida Arthur Cravan (già celebrato dai surrealisti) o dal malvivente ottocentesco Lacenaire, che Debord cita in *In girum*, attraverso le sequenze di *Les enfants du Paradis* di Carné, film amato soprattutto per la restituzione di una Parigi popolata da criminali e bevitori, non ancora corrotta dall'attività, dall'urbanizzazione e dal "passaggio del tempo".

«Comincio appena a farvi comprendere che io non voglio giocare a questo gioco» è la frase con cui si conclude *Critique de la séparation*, seguita da uno zoom all'indietro sulla foto del suo autore. Il guerriero-stratega sottolinea esplicitamente il suo distacco, proprio nel momento in cui combatte. Inadeguatezza del medium usato? Sana disillusione o pura e semplice tattica che gli permette di rigenerarsi nella lotta? O forse presentimento di un gesto futuro che lo vedrà definitivamente uscire dal gioco dell'esistenza, le cui regole aveva perfettamente analizzato, demistificato e rifiutato?

---

1. Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967; nuova edizione, Gallimard, Paris, 1992; trad. it. *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001, p. 86.
2. G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gérard Lebovici, Paris, 1989, poi Gallimard, Paris, 1992; trad. it. *Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001, p. 194.
3. G. Debord, *La société du spectacle*, cit., p. 64.
4. Sia prima che dopo Debord, il cinema è costellato di film basati su fotogrammi senza immagini. Nel 1930 Walther Ruttmann realizzò *Week-end*, dove lo schermo luminoso era accompagnato esclusivamente da suoni. Negli anni '60 i film sperimentali di Peter Kubelka (*Arnulf Rainer*), Tony Conrad (*The Flicker*) e Paul Sharits (*Ray Gun Virus* e altri) erano basati su fotogrammi bianchi, neri o monocromi, per non parlare di vari "fluxfilm" realizzati da esponenti del movimento Fluxus. Se per Kubelka la loro alternanza e durata è dettata da precise regole matematiche, per Conrad il risultato è quello di aggredire percettivamente lo spettatore attraverso un lampeggiamento ossessivo. In tempi più recenti Derek Jarman con *Blue* (1993) ha scelto di raccontare la propria morte attraverso il fondo blu dello schermo (avrebbe voluto in realtà girare altri due film monocromatici, ma non fece in tempo). Nel 2000 João César Monteiro ha realizzato *Branca de neve*, un lungometraggio tratto dal romanzo di Walser composto da immagini nere, tranne che per alcuni squarci di cielo e la scena conclusiva. Gli esempi potrebbero naturalmente continuare.
5. Se si eccettuano certi precedenti avanguardistici degli anni '10-'20, è il cinema lettrista ad anticipare l'*expanded cinema* americano nell'idea di un dispositivo "allargato". Infatti, fin dalla sce-

neggiatura, i lettristi danno chiare indicazioni sugli elementi esterni al film (sala, schermo, cabina di proiezione, pubblico ecc.) in modo da arricchire e teatralizzare il momento della visione. Marc'O (pseudonimo di Marc-Gilbert Guillaumin) brevetta per esempio lo schermo-acquario su cui avrebbe dovuto proiettare il proprio film *Les dégradés descendus en contre-bas ou l'Escalier.* Egli pubblica un'ampia descrizione di tale invenzione, dal titolo *Première manifestation d'un cinéma nucléaire*, nel già citato numero speciale sul cinema della rivista «Ion» nel 1952.
6. Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris Experimental, Paris, 1992, p. 117.
7. G. Debord, *Fiches techniques*, in *Contre le cinéma*, Institut scandinave de vandalisme comparé, Aarhus (Danimarca), 1964; trad. it. in Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il castoro, Milano, 2001, p. 81.
8. La "psicogeografia" è definita nel numero 1 (giugno 1958) dell'«Internationale Situationniste» come «studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno, che agisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui» (trad. it. in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 203).
9. Per questa e altre citazioni dai commenti sonori dei vari film, mi sono basato su: G. Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Champ Libre, Paris, 1978; trad. it. *Opere cinematografiche complete 1952-1978*, Arcana Editrice, Roma, 1978.
10. L'inserimento dei *trailers* con la scritta «prossimamente su questi schermi!» era già stata adottata da Lemaître nel suo *Le film est déjà commencé?*.
11. Le ritroveremo simili nel cortometraggio di Straub e Huillet *Toute révolution est un coup de dés*, anche se gli autori non avevano visto all'epoca il film di Debord; mentre una carrellata laterale che riprende una fila di auto per strada non può non far pensare a *Week-end* di Godard, realizzato alcuni anni dopo.
12. G. Debord, *Le détournement comme négation et comme prélude*, «Internationale Situationniste», 3, dicembre 1959; trad. it. in *Internazionale situazionista*, Nautilus, Torino, 1994.
13. G. Debord, *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et dans l'art*, in *Destruktion af RSG-6: en kollectiv manifestation af Situationistik Internationale*, Galeria EXI, Odense (Danimarca), 1963; trad. it. in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 54.
14. Olivier Assayas, *L'opera nascosta*, in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 128.
15. *Rose Hobart* (1939), dell'artista surrealista Joseph Cornell, è forse uno dei primi esempi di *found-footage film.*
16. La passione di Debord per il cinema è fuori discussione. In un certo periodo – ricorda la prima moglie Michèle Bernstein – andavano a vedere anche due film al giorno. Ma, in contraddizione con la pratica del *détournement*, Debord li vedeva dall'inizio alla fine, diversamente dai surrealisti che entravano "a caso", nell'arco di un pomeriggio, in diverse sale cinematografiche, per cogliere frammenti disparati di pellicola, ricostruendo mentalmente un proprio film personale.
17. G. Debord, *Panégyrique, tome premier*, Gérard Lebovici, Paris, 1989; trad. it. *Panegirico. Tomo primo*, Castelvecchi, Roma, 1996.
18. Guy Debord, *Notes sur l'emploi des films volés*, nota inedita pubblicata per la prima volta nell'edizione critica di *In girum imus nocte et consumimur igni*; trad. it. in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 98.
19. Giorgio Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 107.
20. Thierry Jousse, *Guy Debord: stratégie de la disparition*, «Cahiers du Cinéma», 457, gennaio 1995.
21. Mario Perniola, *Disgusti*, Costa & Nolan, Genova, 1998, p. 162.
22. G. Debord e Gil J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, «Les lèvres nues», 8, maggio 1956; trad. it. in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, cit., p. 45.
23. *Id.*, p. 48.

Filmografia

- *Hurlements en faveur de Sade*, 1952, 75'
- *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959, 18'
- *Critique de la séparation*, 1961, 19'
- *La société du spectacle*, 1973, 80'
- *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spectacle*, 1975, 22'
- *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978, 100'
- *Guy Debord, son art et son temps* (con Brigitte Cornand), 1994, video, 60'

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Un chien andalou e L'âge d'or di Buñuel*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. ____________________ scadenza / expiry date ____________

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/II del 29.12.83)

Cedola di commissione libraria

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

€ 10,00

ISBN 88-317-7731-9